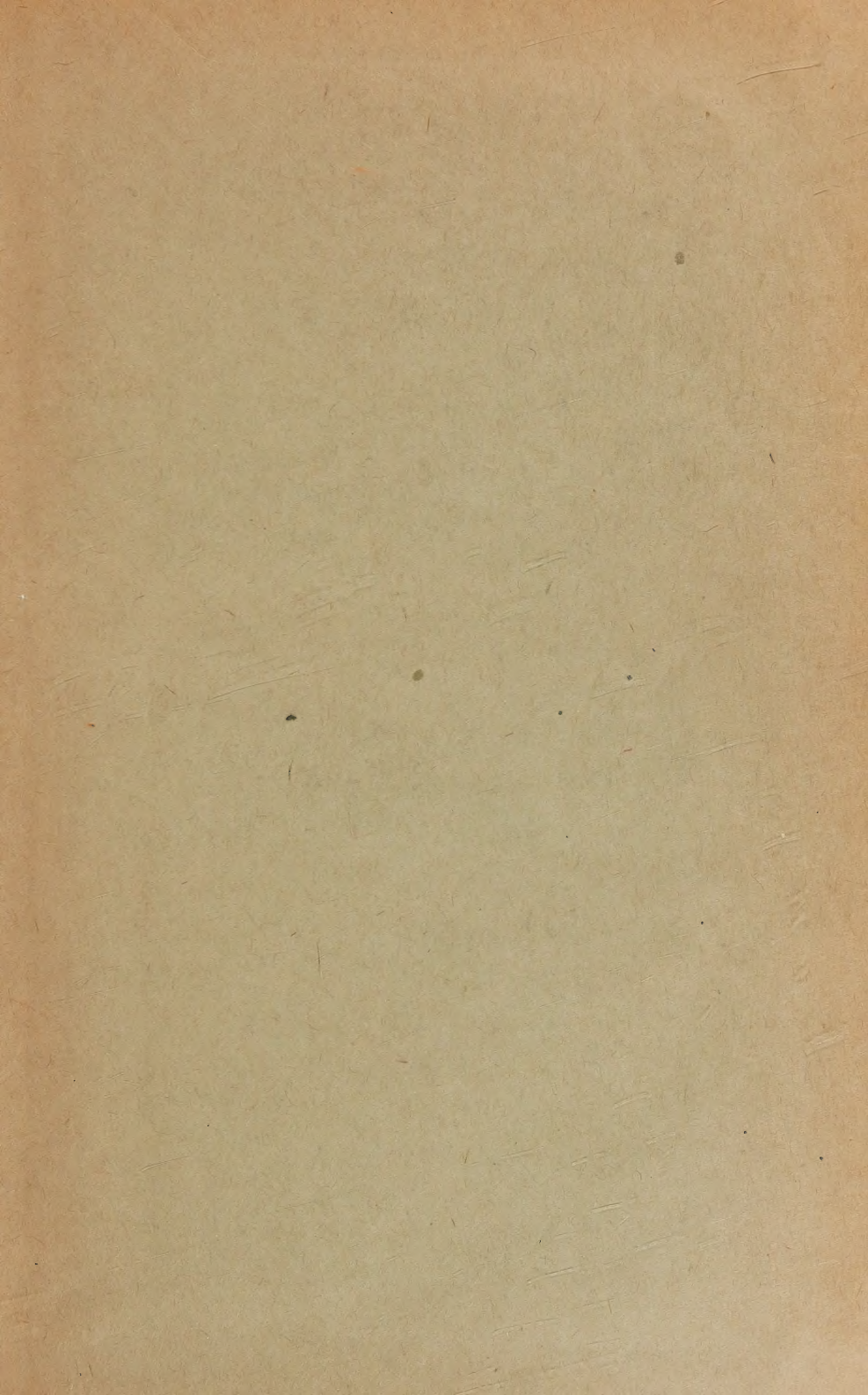


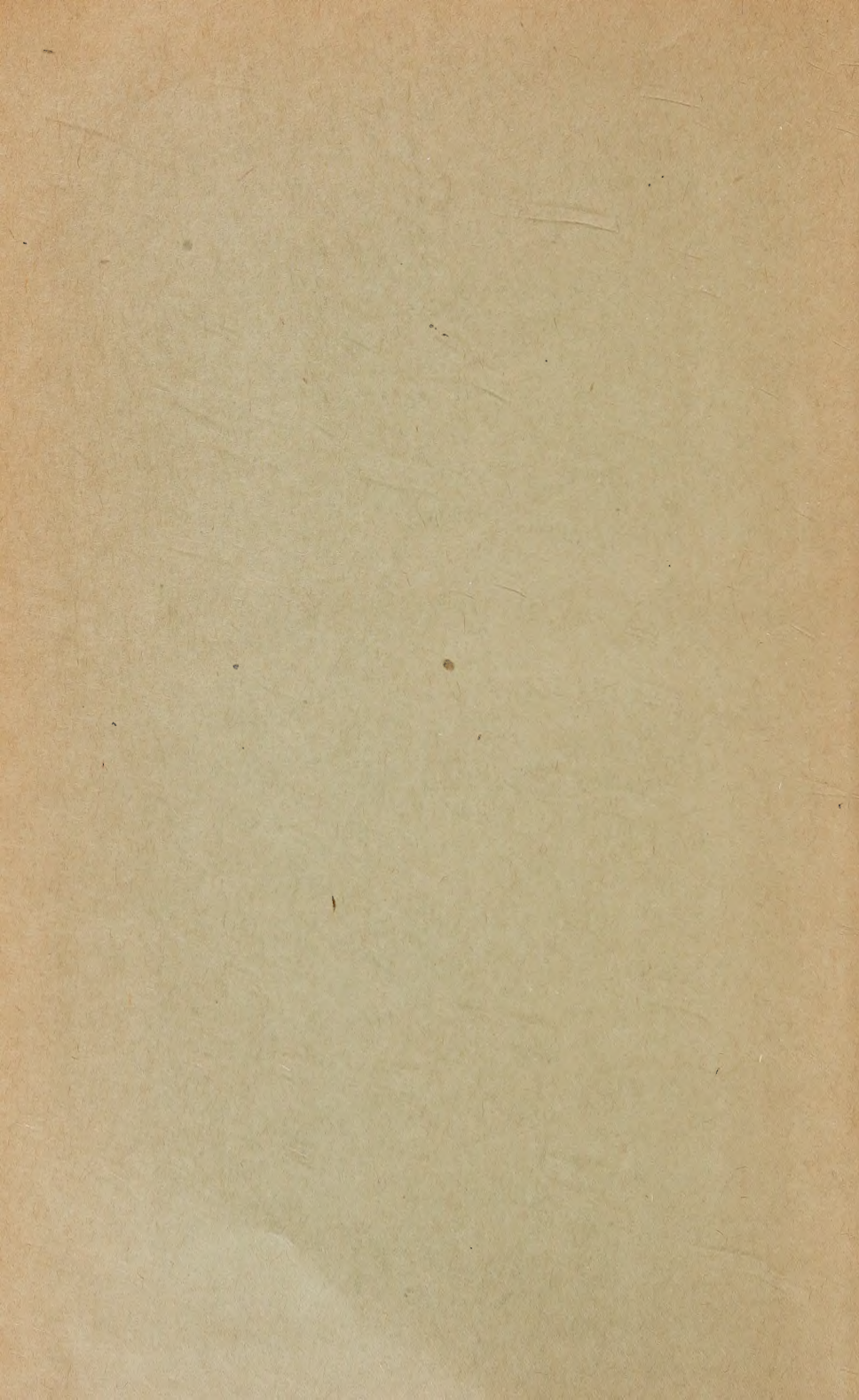
Library of
Wellesley College.



Purchased from
The Horsford Fund.

Nº





IL TEATRO ITALIANO

DI
LUIGI TONELLI

- L'evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia* (Ed. Sandron, Palermo), 1913.
- La tragedia di G. D'Annunzio* (Ed. Sandron, Palermo), 1914.
- La critica letteraria italiana negli ultimi 50 anni* (Ed. Laterza, Bari), 1914.
- Lo spirito francese contemporaneo* (Ed. Treves, Milano), 1917.
- La critica* (Ed. Istituto prop. cultura it., Roma), 1920.
- L'Anima e il Tempo - Stazioni spirituali d'un Combattente* (Ed. Zanichelli, Bologna), 1921.
- Crepuscolo*, commedia in 3 atti (Ed. Mondadori, Roma-Milano), 1921.
- Eugenia de Guérin*. Frammenti del suo giornale, tradotti e introdotti (Ed. Carabba, Lanciano), 1923.
- Alla ricerca della Personalità* — Saggi di critica militante (Ed. Modernissima, Milano), 1923.
- Il Teatro italiano - Dalle origini ai giorni nostri* (Ed. Modernissima, Milano), 1924.

LUIGI TONELLI

IL TEATRO ITALIANO

DALLE ORIGINI
AI GIORNI NOSTRI



MCMXXIV
MODERNISSIMA
MILANO

2210 1

H

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi,
compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda

Copyright by "Modernissima "
20 - XI - 1923

132117

~~70~~
~~4134~~
~~16~~

A MARIE
BUONA E BELLA

PROPOSITI

Mi propongo di narrare la storia del Teatro italiano, dalle origini ad oggi.

Esiste un Teatro italiano ? Qual'è la sua evoluzione ? Quali, le sue caratteristiche ? Quali, le influenze sofferte ed esercitate ? Quali, le sue realizzazioni estetiche, i suoi capolavori ? Questi ed altri problemi saranno posti e risolti nel presente lavoro, con metodo critico, ossia storico-estetico.

Lavoro non precisamente d'erudizione, in quanto non si scopriranno nomi nuovi ed opere nuove, nè si daranno notizie e notizie biografiche o bibliografiche, le quali possano dirsi in qualche modo rare e delicate. E tuttavia, esso terrà conto coscienziosissimo di tutte le opere, alcune delle quali eccellenti, che l'erudizione italiana e straniera ha date nell'ultimo cinquantennio intorno al nostro Teatro. Lavoro di critica estetica, in quanto terrà d'occhio specialmente le opere belle, a spiegare e illustrare le quali sarà posta la maggiore attenzione. E tuttavia, esso non trascurerà certo quelle correnti drammatiche, le quali, pur non avendo raggiunte supreme realizzazioni estetiche, abbiano importanza storica ; nè dimenticherà di segnare i prodromi e le genesi delle opere belle e dei capolavori. Lavoro insomma storico-estetico, l'arte non essendo da me concepita fuori dalla storia, ma storia essa stessa, ossia documento e monumento di spiritualità. e però veramente intelligibile nella sua evoluzione, nel tempo

e nello spazio. Che se si obietta la fallacia d'una storia evolutiva d'artisti ed opere belle, gli uni e le altre dovendosi considerare monadi incomunicabili, si potrà rispondere che « personale » è la forma estetica, non il contenuto spirituale, e tutti, grandi e minori, siamo pur sempre figli del tempo nostro. Non dunque storia evolutiva di forme, ma storia evolutiva di spiriti. Se poi si obietta che non è scientifico un lavoro, il quale non riguarda tutte insieme le manifestazioni spirituali ed estetiche, nè tutta la letteratura, bensì solo il Teatro, che non è nemmeno un genere letterario, comprendendone anzi parecchi; si dirà che qui non si cerca di scoprire e dimostrare delle leggi evolutive interne alla maniera del Brunetière, nè si considera la letteratura drammatica indipendentemente dalle altre espressioni letterarie, sì in relazione intima con esse; e però la storia dell'una è illuminata incessantemente dalla storia generale dell'altre, ed anzi dello Spirito italiano. Tutt'i momenti più importanti della cultura italiana hanno trovato nel teatro un loro più o meno vivido riflesso: studiare dunque a parte il teatro, non significa condannarsi a risultati inutili e vani, ma se mai, dare la riprova, in un campo particolare, di tesi ed intuizioni storiche generali.

Questa opera è destinata non agli specialisti soltanto sì a tutte le persone colte. La bibliografia sarà perciò ridotta al minimo indispensabile: per non appesantire il volume, nè ripetere ciò che maestri dell'erudizione storico-letteraria hanno già fatto. Sarà scritto in forma chiara, semplice, leggibile: perchè sia letta veramente da molti. Giacchè del Teatro italiano troppi discorrono, e troppo pochi lo conoscono.

CAPITOLÒ I.

IL DRAMMA CRISTIANO

(SEC. XIII - XV)

Tramontata la splendida civiltà ellenica, spentasi la civiltà romana, sorse e sempre più s'affermò la civiltà cristiana. Sorse quindi anche un'arte cristiana; e questa, a differenza del pensiero cristiano, indipendentemente affatto dalla tradizione classica. Giacchè, gli scrittori e'd artisti cristiani dei primi secoli, esprimendosi secondo forme pagane o paganeggianti, costituiscono stadi di transizione ben poco importanti; tant'è vero che rimasero del tutto separati da quelli che furono i veri incunaboli dell'arte cristiana. Certamente bisogna ammettere che prima del Mille vi fu la poesia liturgica, alla quale bisogna riferirsi per ben intendere le origini della letteratura cristiana; e che codesta poesia, se non altro, per la lingua, richiama la letteratura latina antecedente; ma che cosa ha d'essenziale la grande poesia medievale, in comune con la grande poesia classica?

Il fatto generale è particolarmente provato dalla storia delle forme drammatiche. La Grecia creò quei capolavori tragici, in cui il senso dell'universale mistero, consacrato dalla religione, ma oltrepassante i limiti segnati dalla teologia e mitologia pagana, si fonde con una profonda umana pietà; ed entrambi si purificano nella serena e perfetta idealizzazione, propria dell'arte. Creò la commedia, d'origini non del tutto religiose, ed anzi sostanzialmente profane, la quale, nel suo primo e più glorioso periodo aristofanESCO, seppe prodigiosamente combinare insieme spirito comico e lirismo. Ma la fonte del tragico ben presto s'inaridì; e il comico, senza più lirismo, perse un po' del suo sale, da personale diventando generico. Al terribile Eschilo, a Sofocle triste e sereno, al frenetico Euripide, seguì l'idilliaco Teocrito. Al fantasioso e grande affrescatore Aristofane, seguirono, dopo un interregno di cui poco si sa, Menandro, attento osservatore della vita contem-

poranea, vivace satirico delle umane debolezze; ed Eronda, autore di mimi, ossia di arguti quadretti, colti dalla vita d'ogni giorno. Era ormai il periodo alessandrino. Quali nuovi elementi introdussero i Romani nelle forme drammatiche greche? Livio Andronico, Gneo Nevio, Ennio, Pacuvio, ecc. sono, come autori drammatici, delle povere ombre, dei semplici nomi. Plauto è certamente un ingegno comico di prim'ordine, ben superiore, ad ogni modo, a Terenzio, elegante ma frigido traduttore; eppure anch'egli non schiude nuovi orizzonti drammatici: siamo nell'orbita della « commedia nuova » dei Greci. In quanto a Seneca, qualche novità d'ordine tecnico non può giustificare una fama di tragico, essendo egli uno spirito logico-scientifico, e però anti-tragico per eccellenza. E che cosa sappiamo di sicuro e preciso, riguardo alle *saturae*, ai *mimi* e alle *atellanae*, uniche forme genuine di drammatica nazionale romana? Dei Pomponio e Novio, dei Laberio e Publilio Siro, rimangono soltanto dei nomi... Il teatro latino, non prodottosi spontaneamente, nè molto apprezzato, decadde ben presto, senza quasi traccia lasciare. A ciò contribuirono gl'imperatori, osteggiando quei componimenti letterari, che si prestavano all'espressione di sentimenti di libertà ed umana fierezza, e alla satira civile, entrambe nocive alla loro autorità. I filosofi stoici, che non potevano non riprovare ciò che di turpe o crudelmente realistico fosse nei ludi scenici, nelle loro forme degenerative: il che discreditava il dramma in se stesso. I cristiani infine, i quali dovevano naturalmente considerare non solo i ludi gladiatorii, o circensi, e gli osceni mimi, ma gli stessi drammi classici, come insozzati di paganesimo (1). In verità, le invasioni barbariche non potevano fare nè bene nè male al teatro latino, per il semplice fatto che già verso il quarto e

(1) Cfr. CHARLES MAGNIN, *Les origines du Théâtre moderne* (Introduction) (Paris, Hachette, 1838) — PAOLO EMILIANI GIUDICI, *Storia del Teatro in Italia* (Cap. III) (Torino, Guigoni, 1857) — ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano* (Cap. II) (Torino, Loescher, 1891) — IRENEO SANESI, *La Commedia*, p. 9-12 (Vallardi, Milano) — M. SEPET, *Études sur les origines du théâtre au Moyen Age* (Bibl. Écoles des Chartes, VI sér., III t.); *Origines catholiques du théâtre moderne* (Paris, 1901); *Le drame religieux au m. â.* (Paris, 1903).

quinto secolo dopo Cristo era in completa dissoluzione.

Ma intanto, pur nei primi secoli della nuova Era, si sviluppano i germi d'un nuovo dramma, affatto originale. Non mi riferisco ai drammi sacri, scritti in greco secondo l'arte menandrea od euripidea, da Apollinare, Stefano, Basilio, Ignazio: esempio insigne quel *Χριστὸς πάσχων* (*La passione di Cristo*), attribuito a S. Gregorio Nazianzeno. A parte tutto, essi non hanno alcuna influenza sul dramma occidentale. Penso piuttosto a certe meditazioni vivamente drammatiche sulla passione del Cristo e sul Giudizio universale, contenute in numerosi libri d'edificazione cristiana. E meglio ancora, allo stesso culto cattolico. È infatti noto che nei primi tempi cristiani, durante le *agapi*, o banchetti sacri, si solevano innalzare canti alterni, e che in certe processioni, o trasporti funebri, si eseguivano danze ed azioni mimiche. È noto anche come dialogo e azione si fondessero e ancora si fondano nei principali uffici sacri, primo fra tutti la Messa. La quale richiede uno o più sacerdoti, uno o più diaconi, rappresenta simbolicamente il sacrificio del Cristo, ha non poche parti dialogiche fra sacerdote e diacono, ai quali s'aggiunge il coro dei fedeli (1). Appunto qui sono i germi destinati a diventare fiori e frutti in Italia e fuori d'Italia.

Non tocca a me seguire l'evoluzione del dramma cristiano, da que' suoi primi rudimenti fino al dramma liturgico; nè soffermarmi sulla famosa monaca tedesca Hrosvita, autrice di commedie d'argomento religioso, in latino terenziano, rimasta per tanto tempo sconosciuta, senza poter esercitare alcuna influenza sulle sorti del teatro religioso europeo (2). È però necessario dir qualcosa del dramma liturgico, per quanto scritto in latino, e non particolarmente italiano.

(1) Cfr. A. D'ANCONA, *Op. cit.* (Lib. I, Cap. III); I. SANESI, *Op. cit.* p. 12-16; FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (Ed. Croce - Bari, Laterza, 1912) p. 85.

(2) Cfr. A. CHASSANG, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle* (Paris, Durand, 1852) p. 119; A. ÉBERT, *Histoire générale de la littérature du moyen âge en Occident* (Paris, Leroux, 1883-89) Vol. III, p. 345 e 356; AUBER, *Histoire et théorie du Symbolisme religieux* (Paris-Poitier, 1871).

IL DRAMMA LITURGICO

È stato detto, e si suole ripetere, che non bisogna meravigliarsi che il dramma moderno abbia origine dal culto religioso, giacchè lo stesso fatto si riscontra nella storia del teatro indiano, greco, persiano, e non so di quant'altri. Ma io non stabilirò, ancora una volta, il parallelo fra il culto di Dioniso e quello di Cristo, entrambi eroi dell'umanità, entrambi sofferenti per l'umanità; nè darò troppa importanza ad analogie, affatto esteriori, fra lo ierofante che cerca « d'agire sull'immaginazione degli iniziati, mediante quadri e rappresentazioni figurative », e il sacerdote cristiano, pel quale « il genio plastico, il genio musicale, il genio mimico, sono altrettanti strumenti di seduzione e potenza » (1). Basterà invece ricordare che nel medio evo, accanto al dramma spirituale è il dramma comico-realistico; vicino alla pompa ieratica, che si manifesta pur nel dramma liturgico, è la pompa principesca e feudale; e però, se le origini del teatro moderno son da ricercarsi sotto le navate di S. Maria Maggiore e delle cattedrali di Strasburgo, Rouen e Reims, anzichè sotto i brillanti soffitti dei palazzi ducali di Provenza e Bretagna, o regali di Sicilia e d'Aragona, o magari sulle piazze di Londra e Parigi e sulle *calli* di Venezia; le ragioni sono d'ordine affatto pratico. Infatti, nell'alto medio evo, il più importante luogo di radunanza è la chiesa; la casta più ricca e disposta a spendere per pompe, il clero; il rifugio migliore della letteratura, il monastero, la chiesa; la fonte principale d'ispirazione, la religione, nella quale serenamente si crede, dalla quale si può trarre larga materia, la quale infine è universalmente conosciuta. In verità, il dramma, inteso nella sua essenza come dissidio intimo, è insito nello spirito umano; inteso come dialogo, è naturale e spontaneo per tutti, in qualsiasi condizione; e in quanto ai sentimenti che variamente lo colorano, dal tragico al comico, essi non sono l'appannaggio esclusivo del dramma, ma d'ogni genere letterario, d'ogni espressione artistica.

(1) Cfr. CH. MAGNIN, *Op. cit.* (p. XVI e XVII).

« *Dramma liturgico* » è nome inventato felicemente dalla critica. Qualunque sia la sua origine formale e temporale (1), questo nome indica infatti qualcosa, che non essendo ormai più puramente e semplicemente liturgia, ossia cerimoniale ecclesiastico rigidamente canonico, non è ancora, tuttavia, spettacolo teatrale, avente scopo in se stesso. È un *quid medium*, più vicino, in principio, al cerimoniale, più vicino, in seguito, allo spettacolo teatrale: donde la distinzione proposta da qualcuno, fra drammi che si collegano strettamente alle cerimonie religiose, e fan quasi corpo con esse, parafrasando e dialogizzando semplicemente il testo liturgico; e drammi che se ne distaccano, seguendo fino a un certo punto, entro limiti ben determinati, la fantasia del poeta compositore (2). In ogni caso, il dramma liturgico era rappresentato in chiesa, e solo per eccezione, nelle adiacenze della chiesa (sagrato, convento, ecc.); e in chiesa eran posti o raffigurati gli oggetti e i luoghi necessari alla rappresentazione. Così, quando si menzionano i « *competentes loci* » o « *sedes* », ossia i luoghi ove ciascun personaggio deve trovarsi, s'indicano d'ordinario il coro e l'altare; nè è raro incontrare indicazioni precise sul momento della rappresentazione, come queste: « *Postea statim incipiat Missa* »; « *Omnia festive fiant in nocte Pasche, ante Te Deum laudamus* », « *Ad Matutinum, Finito terzo responsorio...* » (3).

Quale fosse però il nome adoperato dai contemporanei non sappiamo con precisione. Il Magnin propone

(1) LÉON GAUTIER (*Histoire de la poésie liturgique au moyen âge - Les Tropes*. I. Paris, Palme et Picard, 1886) pensa che il dramma liturgico derivi dai *tropi*, ossia dalle intercalazioni nell'ufficio ecclesiastico primitivo, specialmente dell'*Introibo*, del *Kirie* e del *Gloria*. Pel MAGNIN (*Journal des Savant*, 1892) esso risalirebbe al sec. VIII o IX, sebbene giungesse alla sua forma più caratteristica solo nel sec. XI e XII. Il SANESI (*Op. cit.* p. 449) pensa che non si possa andar oltre alla metà del sec. X.

(2) Cfr. E. DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age* (Rennes, Vatar, 1860); e É DU MÉBIL, *Origines latines du Théâtre moderne* (Paris,, Franck, 1849).

(3) Cfr. DE COUSSEMAKER, *op. cit.* p. 189, 193, 247; e poi 241, 254, 309.

quello di mistero («*misterium fidei*»); ma nella raccolta del Coussemaker, che comprende ventidue componimenti, non s'incontra *misterium*, bensì *ludus* (in *Daniele*), *conversio* (*Conversione di S. Paolo*), *planctus* (*Compianto delle tre Marie*), e nei codici di Cividale per noi particolarmente interessanti, perchè trovati in terra italiana, *representatio*: «*In annuntiatione B. M. Virginis Representatio*» (*L'Annunziazione*); «*In resurrectione Domini representatio*» (*Il Sepolcro*). Come *ludus* sembra caratterizzare lo scopo ricreativo del componimento; così *representatio*, la sua natura rappresentativa. E in verità, il dramma liturgico è una rappresentazione ricreativa. S'è tanto insistito sul suo carattere religioso-morale (1), che vale la pena d'insistere sull'altro carattere artistico.

Spirito artistico, infatti, occorre per scegliere nel Nuovo Testamento i fatti più pittoreschi: nascita e morte di Gesù, resurrezione di Lazaro, lamentazioni delle tre Marie sulla tomba del Cristo, l'apparizione ad Emmaus; ed oltre che nel Nuovo, nel Vecchio Testamento (*I profeti del Cristo*; *Daniele*...); nei «miracoli» dei Santi (*Le ragazze dotate*; *L'ebreo derubato*...); nelle leggende profane (*Il figlio di Gedrone*). Arte occorre, per quanto rudimentale, per trasformare la narrazione dialogata in dramma, per mettere in verso la prosa evangelica o d'altro testo, per inventare scene e comporre versi, seguenti le fonti, solo nelle linee generali. — D'altra parte, poichè l'azione non si svolgeva sempre nello stesso luogo, e talvolta i personaggi si partivano tutt'insieme, come in processione, oppure si portavano singolarmente da un luogo all'altro, nella chiesa o fuori dalla chiesa; tali movimenti dovevano essere regolati; e quando si fermavano, i personaggi dovevano formare gruppi, oltre che significativi, gradevoli all'occhio, come veri e propri quadri plastici. Quadri sgargianti di colore, essendo le vestimenta splendide e preziose; e oltre che *umani*, ossia con l'intervento dei soliti personaggi sacri, e principi, satrapi, ambasciatori, soldati, popolo; *fantastici*, *simbolici*, *parabolici*, ossia con l'intervento d'angeli e diavoli, di profeti, di vergini folli e vergini sagge, di bestie feroci e di qualsiasi altro essere, che rendesse spettacolosa

(1) Cfr. D'ANCONA, *Op. cit.* Cap. IV.

la rappresentazione... Questa ricerca dell'*effetto esteriore* è provata dai testi stessi, che insistono spesso sulle vesti degli attori (i quali appartenevano sempre al clero, anche per le parti femminili); e descrivono con precisione i luoghi, gli animali, gli oggetti necessari all'azione; e stabiliscono esattamente l'ordine, secondo cui devono muoversi processioni ed attori singoli. Interessante, sotto quest'ultimo rispetto, è uno dei quattro codici di Cividale, appartenenti forse al sec. XIV (1), *Compianto delle tre Marie*, ove sono indicati i gesti precisi di ciascun personaggio: «*Hic vertat se ad homines cum brachiis extensis. Hic ad mulieres. Hic percutiat pectus. Hic manus elevet. Hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi...*» Scopo artistico, e nello stesso tempo, forse, scopo d'intelligibilità, giacchè, tranne rarissimi casi, in cui forse il volgare fu semplicemente interpolato (2), i drammi liturgici eran scritti in latino interamente: un latino corrotto, ben s'intende, e assai vicino al volgare. Non si dimentichi, infine, che questi componimenti eran sempre cantati e accompagnati dalla musica. Canto fermo; musica piana, regolata secondo quello: eguali entrambi al canto e alla musica religiosi. Soltanto in seguito, quando cioè il dramma non seguì più fedelmente il testo sacro, la musica si differenziò da quella liturgica; onde alla melodia piana si sostituì una complessa, e all'organo s'aggiunsero gli strumenti a corda. Si poterono così ottenere effetti musicali assai apprezzabili.

Se dunque questo proponimento contribuiva a rafforzare la propaganda religiosa, e però fu permesso dall'autorità ecclesiastica, e magari, talvolta incoraggiato; era anche, e oserei dire soprattutto, uno *spettacolo*, gradito agli occhi e agli orecchi: tant'è vero che, quando il suo carattere profano apparve interamente, la Chiesa lo proibì, e, quel che è più significativo, dal suo seno nacque un dramma in volgare, non più attaccato alla liturgia, ma indipendente, non più rappresentato in chiesa, da preti, ma fuori di chiesa, da laici: e si chiamerà *mystère* in Francia, in Spagna *auto sacramental*, *Geistliches Schauspiel* in Germania, *miracle-play* in Inghil-

(1) Cfr. SANESI, *Op. cit.* p. 27-28, e 450.

(2) Cfr. COUSSMAKER, *Op. cit.* I, IV, XVIII.

terra... In Italia la filiazione è meno evidente. Si ebbero bensì rappresentazioni mute, o pantomime, in luoghi aperti (1); ma per giungere alla sacra rappresentazione fiorentina, bisogna passare per la lauda drammatica umbra, senza tuttavia che vi sia sicurezza sulla storicità di tali relazioni.

LA LAUDA DRAMMATICA

L'Umbria è una terra fertile di misticismo, non d'eresia; feconda tuttavia di movimenti spirituali, che, per il loro carattere intransigente e tumultuoso, dovevano, in quei primi secoli del secondo millennio, preoccupare seriamente la Chiesa, ligia alle forme, sostanzialmente di razionalismo, tradizionalista per eccellenza. Qui occorre rammentare il movimento promosso da Raniero Fasani, il quale nel 1260, invasato da mistico ardore, violento e crudele, andò pellegrinando per l'Umbria, vestito di sacco, cinto di fune, con una disciplina in mano, con la quale si flagellava, incitando le popolazioni a far penitenza. Ne nacquero le compagnie dei *Disciplinati*, detti anche *Flagellanti* o *Laudesi*, che, a parte il resto, ebbero importanza anche per lo sviluppo della letteratura italiana.

Mentre, infatti, il clero continuava a cantare i suoi inni ecclesiastici in latino, i Disciplinati inventavano, o diffondevano, caratterizzandola definitivamente, la *lauda*: inno sacro, in volgare, impetuoso e sconnesso, cantato all'aria aperta, per isfogo dell'anima, e per sollievo delle marce. E mentre sotto le volte delle chiese continuavano a eseguirsi i drammi liturgici, pomposi e stilizzati, i Laudesi creavano un dramma in volgare, semplice e rozzo, ma ricco di schietto fervore: il primo dramma, di cui debba occuparsi la storia del teatro italiano.

Come, dalla lauda lirica, si passasse a quella drammatica, non è certo. Il Monaci, che, scoprendo per primo la lauda drammatica, la battezzò « uffizio drammatico »,

(1) Così quella, di cui parla lo Zeno, a Padova, (intorno al 1243) o quella a Siena (intorno al 1257), di cui parla il Mazzi; ecc.

sostenne che la sua materia è bensì tolta dalle sequenze evangeliche della Messa, ma la forma è spesso imitata dai misteri latini, o drammi liturgici, i quali dunque sarebbero da considerarsi i generatori di esso (1). Il D'Ancona, invece, mostrò come le laude dovessero riconnettersi direttamente ai testi evangelici (2). Ed altri rafforzò questa tesi, dichiarando come il dialogo fosse per i Disciplinati affatto naturale, il sentimento religioso proprio dell'Umbria, e come non mancassero scritti ascetici, (p. es. quelli di S. Bonaventura) che potessero ispirare direttamente i laudesi. S'è creduto anzi di poter stabilire come la lauda fosse stata, in principio, affatto narrativa; poi, avrebbe introdotto un interlocutore, l'angelo messaggero, mantenendo il dialogismo; in seguito, avrebbe avuto il dialogo con l'intervento dei «devote de Maria»; finalmente, avrebbe introdotti, insieme con Maria, anche S. Giovanni, l'*Homo devotus*, e tutti i personaggi della Passione. Non restava che mutare il dialogo, da narrativo in rappresentativo, ossia riprodurre l'azione sensibilmente, anzichè raccontarla, perchè il dramma fosse definitivamente creato (3). — Ma a me sembra che, pur ammettendo queste gradazioni di sviluppo, e la diretta derivazione dalle sequenze evangeliche, sia impossibile negare l'influenza del dramma liturgico, quando fra questo e la lauda drammatica sono tante le rassomiglianze, e quando bisogna ammettere che i Disciplinati conoscessero assai bene il dramma liturgico, e però, anche senza volerlo, componendo i loro drammi, dovessero tenerlo presente. Del resto, le *Confraternite*, o *Compagnie*, sorte dal movimento di Raniero Fasani, inscenarono le laude drammatiche per l'intero ciclo delle feste annuali, precisamente come i preti e i monaci per i loro drammi liturgici; e se vesti ed attrezzi furono forse più modesti, non però dovevano molto differire da quelli

(1) ERNESTO MONACI, *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria* (Rivista di Filologia romanza, Vol. I e II). Cfr. DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche abruzzesi* (Roma, Forzano, 1889).

(2) D'ANCONA, *Op. cit.*, Lib. I, Cap. XI.

(3) GIUSEPPE GALLI, *I disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi* (Giornale storico della lett. it., Supp. 9, Torino, Loescher, 1906).

degli altri; e quanto al testo, esso non era che parafrasi dei libri sacri, come l'altro, salva la lingua. Che più? Il Bartoli, il Torracca, lo stesso D'Ancona, non escludono che il dramma liturgico fosse stato modello ed incitamento.

«*Lauda drammatica*» è termine di valore critico, non storico: infatti, oltre ch'è *laus*, questa s'intitola *devozione*, o *rappresentazione*. Così, accanto alla *Laus pro defunctis* e alla *Laus pro Nativitate Domini*, prettamente umbre, si trovano la *Devotione de Zobiadi sancto* e la *Devotione de Veneredi sancto*, umbro-venete, e la *Devozione de la festa de Pasqua* e la *Devotione et festa de sancta Susanna*, entrambe aquilane; e quelle quindici composizioni, comprese in un codice orvietano, di provenienza umbra, intitolate indifferentemente, ora lauda, ora devozione, ora rappresentazione (1). Del resto, non sono poche le composizioni, che traggono il loro nome particolare dall'argomento (*lamintu, disponsatione, pianto*), o da altro (*festa, legenna...*). Perciò mi sembra che il D'Ancona non abbia del tutto ragione, a segnare una differenza sostanziale fra lauda e devozione, considerando le due Devozioni del Giovedì e Venerdì Santo, come «documenti di una forma intermedia, che non è più Liturgia nè Lauda drammatica, e non è ancora Rappresentazione vera e propria» (2). A parte i nomi, resta il fatto che le due Devozioni hanno in comune con le laude, tanto il legame con la liturgia, quanto la lingua volgare, lo svolgimento libero dei testi sacri, l'intenzione di diletto, ecc.; e una lunghezza materiale maggiore non pare sufficiente a stabilire differenze essenziali. Perciò non farò distinzioni, contentandomi d'osservare lo sviluppo della lauda nello spazio e nel tempo, nella lauda comprendendo anche la devozione.

Le prime manifestazioni drammatiche laudesi sono della seconda metà del sec. XIII; ch'è il movimento del Fasani s'iniziò, come s'è detto, nel 1260, e Jacopone da Todi, l'unico insigne poeta di cui resti il nome, compose

(1) FRANCESCO TORRACA, *Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1885), p. VI. Le citazioni che seguiranno, son fatte da tale testo.

(2) D'ANCONA, *Op. cit.* (Lib. I, Cap. XIV).

laude solo dopo il 1268 (3). Le ultime sono d'un secolo posteriori: quali quelle dei codici orvietani, aggirantisi intorno al 1378. — La provenienza dei codici, e gli elementi dialettali ci attestano che le laude dell'Umbria si diffusero ben presto nel Veneto, negli Abruzzi, nelle Marche e in Toscana; ma, nel loro nucleo maggiore e più importante, sono ombre, e fiorirono particolarmente e genuinamente nei decenni fra il Duecento e il Trecento.

La lauda di Jacopone, *Donna del Paradiso*, definito dal D'Ancona, « il monumento più notevole della poesia spirituale del sec. XIII », testimonia quel primo stadio della lauda, in cui lirica e dramma furono insieme comisti. Lirica, la forma (quartine di settenari, succedentisi senza distinzione di personaggi, nè indicazioni sceniche); ma il movimento è drammatico. Prima, l'annuncio a Maria che Gesù è stato tradito, preso, flagellato, e consegnato a Pilato. Poi, la preghiera di Maria al giudice, perchè riconosca l'innocenza del figlio, mentre il popolo grida *Crucifige*; la condanna di Gesù, la disperazione della Madre, l'appassionato colloquio fra Cristo in croce e Maria a' suoi piedi; la lamentazione infine della Madonna, piena di dolcezza e di strazio:

« — Figlio, l'alma t'è uscita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attossicato.

Figlio bianco e vermiglio
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'apiglio?
figlio pur m'ài lassato.

Figlio bianco e biondo,
figlio, volto iocondo,
figlio, perchè t'à el mondo,
figlio, cusi spretrato?

Figlio dolce e piacente,
figlio de la dolente,
figlio, à te la gente
malamente tractato.

(3) Cfr. D'ANCONA, *Studj sulla lett. it. de' primi secoli* (Ancona, Morelli, 1884).

Joanne, figlio novello,
morto è lo tuo fratello,
sentito aggio 'l coltello
che fo prophetizzato.» —

Assai fredda, al confronto, la *Laus pro Defunctis*, ch'è tuttavia notevole, perchè v'appaiono per la prima volta l'indicazione dei personaggi (*Vivus, Mortuus*, e il coro dei *Devoti*), e il metro proprio del genere: strofetta di sei ottonarî, sostituiti spesso da novenarî, e non sempre regolari, a tre rime. Il dialogo v'è assai rudimentale, analogo a quello dei contrasti profani, amorosi o dottrinali. Ma qui esso ha scopo religioso (persuadere i devoti a pregare per le anime purganti), e il contrasto è solo apparente. Vivo e Morto sono entrambi d'accordo a domandar pietà a «Gesù cortese»:

« De pelle e carne me vestiste,
A la tua imagen m'àie formato,
A me la vita concedeste;
Non deggo essere condannato.
Rompe, Cristo, le catene,
Famme la via ch'io veng'a tene ». —

Nella *Lauda del Venardì Sancto*, che presenta i Devoti, le tre Marie e Giovanni apostolo, il dialogo è piuttosto racconto dialogizzato, e il dramma manca. Non così nel *Pianto delle Marie*; dov'è una vera e propria azione. Maria dolente cerca il Figliolo, e saputa la terribile notizia, prorompe:

« O rea nuvella me dici, Johanni!
Come ci pòzo pilliare conforto?
Vestire me vorrò de scuri panni,
Poi ch'el mio filliolo il è per morto.
Pur tanta gratia Idio me facesse
Che lli parlasse prima che moresse! »

Insieme con la Maddalena e Giovanni, ella va ai piedi della Croce, e parla con Cristo, che cerca consolarla, le affida Giovanni, e muore. Seguono le lamentazioni. Giuseppe d'Arimatea avendo ottenuto da Pilato di poter discendere il Cadavere, la Madre gli raccomanda di far

«piano piano» e d'aver «avvertenza alla bella mano»:

« Fillio mio bello, gratioſo et pio!
 Sempre viverò trista dolente.
 O sacerdoti, o populo rìo,
 Morto m'avete el mio filliol(o) piacente!
 Fillio, amortita è la tua bocca,
 Per ciò nel core gran(ne) dolor(e) me tocca ».

E dopo che tutti avranno sfogato il loro dolore, e Giuseppe dati consigli di consolante saggezza, ella getta il suo ultimo grido disperato:

« Come vi penzo, fillio(lo), de partireme?
 Lassarete renciuſo in ſepoltura?
 Con teco sarria in mellio ad ſepellireme,
 La vita ſenza ti mi ſarrà dura ».

Questa lauda è ſcritta in ſestine, quaſi ſempre regolariſſime, le quali ſembrano preludere alle ottave delle due *Devozioni* del giovedì e venerdì ſanto, e forſe ſono ſviluppo delle ſestine d'ottonarî adoperate nella *Laus pro Defunctis*. Ma, in fatto di metri, invece di parlare d'ipotetiche evoluzioni (1), ſarà prudente notarne la grande varietà, ſenz'altro. Ce n'è perſino in metro di ballata maggiore. Vedi, p. eſ. quella ſulla *Natività*, la più lunga di tutte, anche ſenza contare la prima parte, ſui profeti di Criſto, che forſe era, in origine, indipendente; ed è realmente aſſai moſſa e popolata. Chè, accanto a Giuſeppe e Maria, ſono gli Homines e gli Angeli e i Paſtori; accanto a individui, gruppi. E ſe in principio (eſcluſi i Profeti introduttivi) ſi ha un quadretto ſemplice ed idillico, nel quale ſpicca Maria, dolce verſo lo ſpoſo «vechiaciuolo», ſoave nella letizia della maternità

(« Io ſento un gaudio nuovo
 E tutta renovata io ſo en fervore »);

(1) Il D'ANCONA (*Op. cit.*, Lib. I, Cap. XIII), pur riconoſcendo la difficoltà di ſpiegare il paſſaggio dall'ottonario della lauda all'ottava della ſacra rappreſentazione, affaccia l'ipoteſi dell'influenza dello ſtrambotto ſiciliano, onde dalle ſestine d'endecasillabi ſi ſarebbe paſſati all'ottava.

poi si ha un quadro abbastanza vasto e solenne, con gli Angeli osannanti alla nascita del Salvatore, coi Pastori adoranti e cantanti pel «sire del cielo onnepotente»...

Qui veramente, meglio che altrove, si sente che la lauda doveva essere cantata: caratteristica non trascurabile, chè in essa è una nuova ragione d'accostamento al dramma liturgico, e inoltre spiega la brevità del componimento, e dimostra insieme come la commozione doveva essere eccitata dall'effondersi sonoro e canoro dei sentimenti. Quali fossero canto e suono, sarebbe assai difficile precisare. Non sarà tuttavia troppo audace supporre che ai versi volgari s'applicassero *motivi* liturgici e profani, assai conosciuti e magari popolari. Ad ogni modo, nulla c'è rimasto.

Le due *Devozioni*, più volte citate, rappresentano azioni complesse, come non mai prima di esse, ed hanno, per la prima volta, esplicite indicazioni sceniche. Quella del Giovedì santo ha molte didascalie per regolare l'azione: Cristo, che da Gerusalemme si reca alla casa di Marta; il suo convito con Maria, la Maddalena e Lazaro; il ritorno di Gesù a Gerusalemme e in Betania; la sua triplice preghiera «a lo loco ordinato»; il risveglio dei discepoli; infine l'arresto di Cristo... L'altra del Venerdì santo ha, in più, l'indicazione esatta dei «*lochi deputati*» (cfr. i *competentes loci* del dramma liturgico), ossia dei luoghi ove le varie parti dell'azione debbano svolgersi: uno, dove sta la colonna, alla quale Cristo sarà messo e frustato; un altro, ov'è alberata la Croce; un altro, ove sono gli Angeli e Dio Padre; e poi, donde salta fuori il Demonio; dov'è il sepolcro di Cristo, ecc. Oltre a ciò, l'indicazione precisa del *talamo* (da *tabulatum*); ossia del tavolato, o proscenio, sul quale i personaggi vengono ordinariamente a parlare, partendo dai luoghi deputati. Saran stati, questi, «scompartimenti o capannucce, aperti sul davanti, rappresentanti una regione, una città, un palagio, una stanza», come propone il D'Ancona? Preferisco, in mancanza di prove in contrario, ed anzi, per interpretare con una certa precisione le didascalie, pensare che sotto la navata centrale sorgesse un tavolato, o palcoscenico, avente per sfondo, un *tramezzo*, utile a nascondere il santuario; e questo tavolato presentasse, in luoghi distinti, gli oggetti che do-

vevano chiaramente, ma semplicemente, indicarli, senza che vi fosse bisogno di capannucce e divisioni. Gli attori saranno entrati dalle navate laterali, o dalla porta praticata nel tramezzo (*regge*); ma si può facilmente supporre che essi si trovassero, sin dal principio dell'azione, nel luogo assegnato dalle loro scene.

Credo che l'evoluzione della lauda debba considerarsi in modo affatto contrario a quella del dramma liturgico; ossia, mentre questo nasce in chiesa, e progredendo ne esce, l'altra nasce fuori di chiesa, e sviluppandosi vi entra. Tale ingresso in chiesa ci è testimoniato in modo particolare dalla devozione del Venerdì santo, dove infatti troviamo didascalie come queste. «Quando lo Predicatore àve predicato fin a quello loco quando Pilato comanda che Cristo sia posto a la colona, lo Predicatore tase, e vene Cristo nudo con li Frustatori...» — «Maria e Johanni e Madalena sende vano dove sta Cristo per essere posto in croce; e lo Predicatore predica e como fa signo che Cristo sia posto in croce, li Iudei li chiavano una mano è poi l'altra...» — «Dito questo lo Predicatore predica, e mentre che predica non se faza niente; ma como fa signo...» Qui dunque l'azione è preparata e commentata dal predicatore: l'azione è parte integrante della predica. Tuttavia, il dramma non perde il suo carattere d'opera d'arte, anzi lo sviluppa e precisa; e come in quello del Venerdì, così nell'altro del Giovedì santo. Giacchè in entrambi, non si segue fedelmente il racconto evangelico, ma si ricorre alle fonti apocrife, liturgiche ed ascetiche; e se anche lo stile è rozzo, povera la lingua, imperfetto il metro, la rima troppo facile, è giusto riconoscere nel *Giovedì* l'efficacia del dolore della Maddalena, « amara, trista, sconsolata »:

« A chi andarazo, trista dolente,
Da poi che te perdo, dolce signore?
Che quando aprivi la bocca gloriosa
Tutta rimaneva pina de dolzore?
A la tua madre subdita starazo
E mai da essa non me partirazo »;

il drammatico, quasi geloso, amore di Maria:

« Perchè nun lo dì tu a mi, figlio,
A tua madre adolorata?
Per questo figlio, Madalena ài chiamata
E non a mi, trista sconsolata?
Oimè, figlio, che male fui nata! »;

lo strazio della Madre, che vorrebbe morire in vece del figlio, e protesta persino contro Dio, perchè permette il martirio, e infine benedice al suo triste destino:

« Benedicote, figlio, da che fusti nato
E lo late che te de', o dolce amore;
Benedico lo tempe che t'azo afaticato
Quando te portai in Egipto con dolore.
O figlio mio, che me exsi lo fiato,
Et per grande dolgia se speza el core;
Manda Johanne, figlio, per mene,
Quando serai in mezo de quelle pene ».

Nel *Venerdì*, notevole è il movimento scenico ; onde in breve spazio di tempo, si passa da un luogo all'altro, da un'azione all'altra, avvicinandosi molti personaggi, sacri e profani, morti risuscitati, gli Angeli, il Demonio, persino Dio Padre. Da rilevare però, in modo particolare, i due contrasti, vivamente drammatici, fra il Demonio e Cristo, prima, poi fra Maria e l'Angelo ; contrasti, in cui alla monotona rigidità di Cristo e dell'Angelo s'oppongono la finta umiltà e rabbia del Demonio, e la dolorosa passione di Maria. Nè certo è da trascurare la lamentazione, schiettamente lirica, della Madre sul cadavere del divin Figlio:

« Dov'è, figlio, la testa amorosa?
Amara mi, meschina, dolente,
Vegola, figlio, tutta spinosa
Che era tanto relucente!
Ora è figlio tuta sanguinosa.
Dove sono, figlio, li capili splendenti?
Oimè, figlio, ca te l'ano cavate
Quilli Judei falsi desperati.
Apri li ochi, o figlio, vita mia,
Et resguarda a tua madre sfortunata.
Oimè che l'anima se parte via

Tanto so, figlio, adolorata.
 Oimè, figlio, che non so' Maria
 La tua madre, figlio, adolorata;
 Risguardame, figlio, un poco per Dio
 Ca me moro, o dolce gillio...»

Veramente, di tutti gli argomenti, il più sentito dai laudesi è la Passione; dei personaggi, il più efficacemente e simpaticamente rappresentato, Maria: da Jacopone al poeta del *Venerdì*.

Gli autori sono tutti sconosciuti: difatti nè essi avevano coscienza del loro valore letterario, nè potevan pensare di fare altro che opera di religione. E del resto, a confrontare questi componimenti fra loro, si notano bensì differenze di verso, metro, lingua, o di movimento scenico; non ideali e sentimentali. Manca la personalità. — In compenso, la lauda drammatica ha una fisionomia ben chiara e determinata: è un dramma lirico doloroso; un quadro, dominato dal Crocifisso spettrale e dalla Madre lagrimante...

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE

La sacra rappresentazione, terzo stadio del dramma cristiano, appare nel bel mezzo del Quattrocento a Firenze, con tutt'i caratteri e la relativa perfezione, che le son proprî. Ma se sia, o no, uno sviluppo della lauda umbra, non si può precisamente documentare.

Il D'Ancona la ritiene « propria in tutto di Firenze: natavi circa la metà del 400, per essersi insieme unite fra loro la Devozione venuta di fuori e certe pompe cittadinesche, onde ab antico soleva celebrarsi la festa del santo patrono » (1). Di queste pompe egli dà minuziose notizie, attinte a Matteo di Marco Palmieri, che scriveva intorno al 1454, a un Abramo greco, venuto nel 1439 a Firenze con Giovanni Paleologo, e persino al Vasari, tutti testimonianti processioni, rappresentazioni cicliche, spettacoli macchinosi, ch'erano insomma quadri animati, quasi sempre muti, talvolta parlati, rappresen-

(1) D'ANCONA, *Op. cit.* (Lib. I, Cap. XVI).

tanti i fatti più salienti della tradizione cristiana. Si potrebbe anzi supporre, secondo il D'Ancona, che come gli *autos sacramentales* nacquero dalle processioni del *Corpus domini*, fatte con carri allegorici all'uso fiorentino; così la stessa cosa accadesse per la sacra rappresentazione. Ma quando precisamente la rappresentazione muta divenne drammatica? E non potendosi negare *a priori* una qualsiasi influenza della lauda, quali sono i documenti che testimoniano il passaggio? Non potendo il D'Ancona rispondere a tali domande, il Rajna poté ritenere la sua storia, lacunosa e non definitiva.

Inconvenienti del metodo storico, inteso rigidamente! — Qui basterà badare, più che a ogni altra cosa, allo svolgimento ideale del dramma cristiano.

Gli spettacoli religiosi muti non erano cosa nuova, in Italia. Ve ne erano stati nel Duecento, a Padova e Siena; nel Trecento, a Milano (1336), a Vicenza (1379), ecc. Nella stessa Firenze, nel 1304, s'era vista, per testimonianza del Villani, una spettacolosa raffigurazione di tormenti infernali. Nel Quattrocento, si sa di spettacoli del genere, a Parma (1414), a Napoli (1423), a Torino (1427), per non parlare di quelli posteriori alla comparsa della sacra rappresentazione: a Roma (1473), a Ferrara (1841), ecc. — Ora, processioni, pompe, rappresentazioni mute, debbono essere nettamente distinte dal dramma vero e proprio; e dovendosi stabilire i precedenti della rappresentazione fiorentina, bisogna badare non a quelle, sì alle manifestazioni veramente drammatiche. Noi sappiamo che, con le laude drammatiche, segnate nei libri della confraternita perugina dell'Annunziata, e quelle orvietane, si giunge sino agli ultimi decenni del sec. XIV; sappiamo anche che la lauda si diffuse nel Veneto, nell'Abruzzo, nel Lazio, e però, con tutta probabilità, anche in Toscana. La soluzione di continuità, dunque, fra lauda e sacra rappresentazione, è tutt'altro che grande. Tanto minore essa appare, se dalla questione esteriore di tempo e di spazio, passiamo a quella interiore delle rassomiglianze di contenuto e di forma.

Si badi ai nomi. La lauda era stata chiamata anche devozione, rappresentazione, festa, leggenda, lamento, pianto...; analogamente, la sacra rappresentazione veniva chiamata dagli autori e dai contemporanei, festa,

mistero, storia, vangelo, figura, esempio, passione, martirio, miracolo, e persino commedia e tragedia, secondo l'argomento trattato, la fonte a cui attingeva, lo scopo cui tendeva, la ricorrenza, nella quale era eseguita. In particolare, « rappresentazione » indica assai spesso, allo stesso modo, l'uno e l'altro componimento. Non è dunque impossibile ammettere che lo stesso nome sia stato importato a Firenze. — Così, non è assurdo supporre che l'ottava, metro caratteristico della sacra rappresentazione, solo più tardi avvicendato alla frottola e alla terzina, sia stata importata dall'Umbria; chè già la si vede adoperata, per quanto irregolarmente e avvicendata con la sestina, nelle due *Devozioni*, e gli sforzi per dimostrare l'endecasillabo di queste non essere se non un ottonario travestito, sono stati ingegnosi ma poco persuasivi. Di più, la sacra rappresentazione era cantata interamente o in parte, e accompagnata dalla musica: così, com'era la lauda. E quanto all'assetto scenico, nelle didascalie della rappresentazione s'accenna al *talamo* e ai *luoghi deputati*, all'*Inferno*, che apriva le fauci nella parte anteriore del palco, e al *Paradiso* ch'era in fondo, sopra i luoghi deputati: non diversamente da ciò che s'è visto per la lauda (1).

Vero è, tuttavia, che il dramma cristiano non raggiunse mai, nè prima nè dopo in Italia, la perfezione artistica e la magnificenza esteriore, alle quali pervenne a Firenze, nella seconda metà del Quattrocento. — La sacra rappresentazione ebbe in se stessa un'interna evoluzione. Introdusse elementi profani sempre più numerosi: personaggi simbolici, o umani, come il papa, i

(1) A proposito dei luoghi deputati, i dubbj da me espressi rispetto alle «capannucce» o «scompartimenti» supposti dal D'Ancona, si fanno più forti, se leggiamo la notevolissima didascalia della rappresentazione *Abramo ed Agar*: «Abramo sta a sedere in luogo un poco rilevato e Sarra appresso a lui et a' piedi loro da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Isac, e da mano sinistra più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre; et alla fine del palco da man destra, debbe essere un altare, dove Abraam va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte in sul quale sia uno bosco con un arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo ».

cardinali, i preti; il re, i cortigiani, i savî; i medici, e i mercanti, ecc.; volgari, come soldati e manigoldi, pastori e contadini, osti e compagnacci, cavallari e malandrini, trecche e comari... Agli argomenti religiosi s'intrecciarono particolari realistici, tratti dalla vita d'ogni giorno, o quelli stessi furono addirittura sostituiti da argomenti che dalla religione prendevano soltanto il pretesto o il punto di partenza; e però alle fonti bibliche e religiose (Vite degli Apostoli, dei Santi, dei Martiri) vennero ad aggiungersi o sostituirsi i racconti popolari, le leggende profane, e tutto ciò insomma che alimentò la novellistica italiana. — Ma la sua struttura rimase sempre assai regolare. S'iniziava con un *prologo*, o *annunziazione*: una, o più ottave, che un Angelo diceva per « annunziare la festa », ossia per spiegare il soggetto e invocare la benevolenza dell'uditorio. Per eccezione, all'annunziazione venivano sostituite scene dialogate, o frottole in vario metro, sul genere degli *introitos* o *loas* del teatro spagnolo. Svoltasi l'azione, tornava assai spesso l'Angelo per la *licenza*: una o due strofe, in cui s'annunziava il termine della festa, si ringraziava il pubblico, si domandava scusa per i difetti dello spettacolo e le deficienze degli attori, s'invitava infine il pubblico per altro spettacolo. Il dramma vero e proprio era di ampiezza assai varia, non rispettosa d'alcuna unità: nè di tempo, nè di luogo, trapassando l'azione da un giorno, o da un anno, all'altro, da un luogo all'altro. Neppure, talvolta, di azione: chè l'intreccio principale si smarriva a volte fra gl'intrecci secondari, o svolto compiutamente un certo argomento, se ne iniziava un altro, senza salda sutura; o l'azione s'interrompeva, a un tratto, senza ragioni. In verità, lo scrittore seguiva la narrazione della fonte: in questa era la sua unità. — L'ottava era abbondante, facile, molle; la lingua, fresca e gentile: il fiorentino popolare, con qualche reminiscenza dotta o dantesca, nei componimenti dei letterati.

Tale essendo la Rappresentazione, s'intende come Firenze fosse la città ideale, per aver pompe e magnificenze. Lo stesso ingegno inventivo, che organizzava le famose processioni e mascherate fiorentine si ritrovava nel *festaiolo*, o direttore di scena, che istruiva le *voci*, cioè gli attori, sviluppando in quei giovinetti dilettanti

le attitudini proprie dei Fiorentini: dilettanti, giacchè per molto tempo attori di mestiere non ve ne furono, si compagnie, o congregazioni, laiche, (fra le quali celebre quella del « Vangelista ») da cui si toglievano gli esecutori. Lo stesso genio artistico, che trionfava sulle tele e nei palagi fiorentini, creava sulla scena sfondi pittoreschi, innalzava edifici e regge e giardini illusorî. Il genio meccanico rendeva possibili, mutazioni rapide a vista, animali e cose semoventi, fuochi d'artificio, e tutti insomma quegl'*ingegni teatrali*, di cui s'occupò, a quanto assicura il Vasari, persino il Brunelleschi. Il genio decorativo si sbizzarriva nel vestiario e nell'arredamento, che, sebbene ci manchino i libri delle spese, possiamo supporre, a giudicare dalle pitture del tempo, ricchissimi; specialmente negli intermezzi mimici — balli, canti, suoni, conviti, giostre, cacce, battaglie, ecc. — divenuti sempre più complicati. Infine, il genio musicale doveva fare le sue prove pur qui, con suoni di violino, viola, liuto....

Eppure, i critici si mostrano assai severi con la sacra rappresentazione... Hanno essi proprio ragione, pur considerandola dal punto di vista letterario e poetico? — L'Emiliani-Giudici disse che « l'orditura è scarsa, l'intreccio semplice, anzi aridissimo, le incoerenze maggiori, perocchè gli autori producevano la storia nel suo andamento prosaico, in modo che questa predominasse la poesia, la quale, quante volte il subietto non ne aveva il germe in sè stesso, non poteva vestirlo de' suoi leggiadri colori » (1). Il De Sanctis ne diede anche le ragioni: « Il contenuto rimane nella sua astratta semplicità, innominato e impersonale, l'anima. Essendo il suo fondamento la contemplazione e non l'azione, o un'azione negativa, la resistenza agl'istinti e agli affetti naturali, non penetra nella vita, non ne assume tutte le forme, non diventa la società... Oltrechè, siccome il contenuto riposava su di una dottrina liturgica, stabilita e inalterabile, poco era accomodato ad una rappresentazione libera e artistica, anche quando usciva dalla chiesa e dal convento ed era maneggiato da' laici, come fu anche de' « misteri ». Impadronirsi di quel contenuto, cacciarlo dalla sua generalità, dargli corpo e persona, sa-

(1) P. EMILIANI GIUDICI, *Op. cit.* p. 161.

rebbe sembrata una profanazione » (1). Discorso, basato su componimenti, che il De Sanctis credeva a torto del Duecento ; discorso che, ad ogni modo, si riallaccia con ciò ch'è detto più innanzi, a proposito della Rappresentazione quattrocentesca: « Il motivo drammatico è l'effetto che fanno sugli spettatori certe grandi mutazioni e improvvise nello stato de' personaggi, morale o materiale: perciò non gradazioni, non ombre, non sfumature, i contorni sono chiari e decisi ; l'azione è tutta esteriore e superficiale, e si ferma solo quando una mutazione improvvisa provoca esplosioni liriche di gioia, di dolore, di meraviglia. Ci è quella lirica superficiale e quella chiarezza epica che è propria del Boccaccio. La lirica è sacra di nome, e non ha quell'elevazione dell'anima verso un mondo superiore, che senti in Dante o in Caterina: ci è la preghiera, non c'è il sentimento. L'azione è pedestre e borghese, di una prosaica chiarezza, non animata dal sentimento, non trasformata dall'immaginazione. È il mondo dantesco vestito alla borghese, i cui accenti di dolore sono elegia, le cui mistiche gioie sono idilli: mancata è il senso del terribile e del sublime, mancata è l'indignazione e l'invettiva: se alcuna serietà rimane ancora in queste spettacolose rappresentazioni, apparecchiate con tanta pompa di scene e di decorazioni, è reminiscenza ed eco di un mondo indebolito nella coscienza » (2). — Il De Sanctis giudicò in base a poche letture ; chè, quando scriveva, non poteva aver vista la magnifica raccolta di sacre rappresentazioni, approntata dal D'Ancona (3). Eppure, al suo giudizio aderì sostanzialmente lo stesso storico delle *Origini del Teatro italiano*, sostenendo che la composizione d'una sacra rappresentazione fosse assai facile (conver-

(1) F. DE SANCTIS, *Op. cit.* I, 100-101.

(2) DE SANCTIS, *Op. cit.*, I, 347.

(3) A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei sec. XIV, XV e XVI, raccolte ed illustrate per cura...* (Firenze, Succ. Le Monnier, 1872). Le citazioni che seguiranno, sono fatte appunto da questa raccolta, compilata in base all'opera di COLOMB DE BACINES, *Bibliografia delle antiche Rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei sec. XV e XVI* (Firenze, Stamp. Logge del Grano, 1852).

sione del protagonista, suo contrasto con un regolo pagano, suo martirio e glorificazione finale); i personaggi fossero sempre i medesimi; i dialoghi fossero intessuti di frasi fatte; la semplicità del tutto, assai monotona; gli anacronismi, numerosissimi, per crassa ignoranza e boria municipale. Il Torraca dichiarava esplicitamente che « alle rappresentazioni sacre mancarono i due principali elementi del dramma, caratteri ben determinati e analizzati, lotta di sentimenti e di passioni. I personaggi furono tipi anzichè caratteri, raffigurati sempre allo stesso modo (1). Il Rossi infine, nel *Quattrocento*, ritiene quei componimenti, « ben lontani dagli alti fastigi dell'arte », e quei personaggi, « fantocci »...

A me pare che si sia un po' esagerato nella condanna. Certo, nessuno vorrebbe sostenere che si tratti di alti fastigi poetici; ma fantocci... D'altro canto, non è esatto che il contenuto d'ogni rappresentazione possa ridursi allo stesso schema. V'è bensì regolarità esteriore, ma contenuto svariaticissimo: chè, oltre le conversioni e i martirî, vi sono rappresentati fatti biblici, significativi anche umanamente; leggende profane, pregne di una profonda significazione; satire e moralità... E negli stessi componimenti del tipo d'anconiano, v'è spesso tanta novità di contenuto, che meraviglia come si sia preferito mettere a nudo lo scheletro uniforme, anzichè considerare la viva polpa. Quanto alle critiche desanctisiane, è proprio vero che in nessun componimento si senta una sincera religiosità, se pur non dantesca nè cateriniana? E se v'è un senso elegiaco e idillico, non è già qualcosa? E sarà anche vero che tutti, proprio tutti, i personaggi non mostrino gradazioni, ombre, sfumature?... — Un'analisi, per quanto necessariamente rapida, varrà a precisare il mio punto di vista.

Gli autori di sacre rappresentazioni, di cui, per eccezione, ci sia conservato il nome, o sono popolani di schietto estro poetico, o uomini, per altri titoli, eminenti. — Questi ultimi, — PIEROZZO CASTELLANO DE' CASTELLANI, lettore di diritto canonico nello studio di Pisa,

(1) F. TORRACA, *Op. cit.* p. XVI.

e LORENZO DE' MEDICI — ci prendono assai poco ; chè in loro la fede, o manca, o non s'abbandona, e però il lirismo è nullo, e affatto esteriori sono i contrasti drammatici. Ma le rappresentazioni del Castellani, che hanno unità puramente biografica, secondo la fonte agiografica, (*San Tommaso, Santa Eufrasia, Santo Onofrio...*), contengono numerose scene, assai vivaci, fra poveri, mercanti, malandrini, contadini..., che mostrano nell'autore spirito d'osservazione e conoscenza dei bassifondi. Anche qualche carattere energicamente sbizzato: la vedova Eufrasia, per esempio, che resiste alle richieste rinnovate di matrimonio, deplorando la brutalità e malvagità degli uomini, e si rifugia in un convento ; e la figlia giovinetta, dello stesso nome, la quale rinuncia a ogni amore profano, per dedicarsi tutta alla religione, e vince tutte le tentazioni e persecuzioni del demonio, finchè muore beata, spiacente solo di non aver fatto abbastanza.... Caratteri, che non sono precisamente passivi, o negativi, ma in quanto affermano la loro volontà di fronte agli uomini e al diavolo, attivi e positivi ; rilevati anche energicamente di sullo sfondo monacale, triste e sereno. Particolarmente notevole, la scena finale in cui muore Eufrasia fra i canti delle suore e degli angeli ; la quale ci ricorda quella della morte d'Ermenegarda. — Interessante è l'altra composizione del Castellani, *Il figliuol prodigo*, affatto profano, ove l'autore può sfoggiare il suo vernacolo, il suo umorismo, la sua vivacità dialogica, e sbizzare il carattere del protagonista con una certa abilità. Interessantissima la *Cena e Passione*, molto simile alla *Devozione del Venerdì Santo*, con un vivace contrasto fra Cristo e Maria, e commoventi lamentazioni finali di Maria :

« O dolce figliuol mio, chi mi t'ha morto?
 Grata speranza, o mio padre e Signore,
 De' mia giusti pensier salute e porto,
 Dolce speranza, sopra ogni altro amore,
 Almen t'avess'io dato alcun conforto!
 Come poss'io portar tanto dolore?... »

Quanto al *San Giovanni e Paulo* di LORENZO IL MAGNIFICO, sono rilevabili le prime scene, snelle e vivaci, nelle quali la figlia di Costantino, guarita miracolosa-

mente dalla lebbra, si converte, rifiuta Gallicano, e a sua volta converte le figlie del generale; o quella, abbastanza solenne, in cui Costantino, sentendosi vicino a morte, dà saggi consigli di moderazione politica:

« Sappiate che chi vuole 'l popol reggere,
 Debbe pensare al bene universale;
 E chi vuole altri da li error correggere,
 Sforzisi prima lui di non far male:
 Però conviensi giusta vita eleggere,
 Perchè lo esempio al popol molto vale:
 E quel che fa lui sol, fanno poi molti;
 E nel signor son tutti gli occhi volti.

Non pensi a util proprio o a piacere,
 Ma al bene universale e di ciascuno;
 Bisogna sempre gli occhi aperti avere;
 Gli altri dormon con li occhi di questo uno;
 E pari la bilancia ben tenere;
 D'avarizia e lussuria esser digiuno;
 Affabil, dolce e grato si conservi;
 El signor esser dee servo de' servi.

.
 Voi proverete quanto affanno e doglia
 Dà il regno, di che avete tanta voglia»;

o l'ultime scene, in cui è sommariamente delineata la figura di Giuliano, principe inflessibile contro i cristiani, ma nobile e liberale: figura, destinata a larghissima fortuna teatrale:

« Fallace vital o nostra vana cura!
 Lo spirto è già fuor del mio petto spinto;
 O Cristo Galileo, tu hai pur vinto!»

Ad ogni modo mi sembrano preferibili i drammi di popolani schietti, con estro poetico. E ricordo subito FEO BELCARI (1410-84), che fu tra i primi ad accogliere nella sua Firenze il nuovo genere letterario, venuto dall'Umbria. Certo *L'annunziazione di Nostra Donna*, con le sue solenni e lente profezie iniziali, con la sua brevità e le parti liturgiche in latino, ci riporta facilmente e immediatamente alla lauda. Brevi sono pure il *S. Giovanni nel deserto*, perfettamente religioso; e il *San Pa-*

nunzio, fresco quadretto di vita profana, religiosamente interpretata. — Panunzio domanda a Dio la grazia di sapere a quale santo egli assomigli; l'angelo gli risponde, indicandogli un suonatore, di vile apparenza. Il quale, però, interrogato da Panunzio confessa bensì d'aver anche rubato, ma intanto, senza volere, rivela una quantità d'atti generosi, spontaneamente compiuti. Onde Panunzio, umiliato e stupito:

« O Gesù Cristo, mio signore e padre,
Per me non furon fatte mai tal cose:
Costui vivendo in fra la gente ladre,
Senz'aver libri sacri o sante chiose,
Ha fatto opere degne e sì leggiadre,
E forse ancor ne son molte nascose;
Perchè dell'umiltà porta l'ammanto:
Chiamasi ladro, ed io mi tengo santo ».

Si meraviglia a sua volta il suonatore e, udite le umili parole dell'altro, delibera di farsi monaco. — Meno semplice, più veramente drammatico, l'*Abramo ed Isac*. Il dolore d'Abramo, combattuto fra l'amor paterno e il timor di Dio, lo sbigottimento e poi la rassegnazione d'Isacco all'inaudito sacrificio, l'angoscia di Sarra, sono espressi con semplicità rozza, ma commovente. Il lettore è preso davvero dall'ansia di conoscere la soluzione del nodo tragico, e dopo aver inorridito per l'ordine crudele di Dio, e aver compassionata la vittima mansueta, è felice dell'improvviso intervento dell'angelo, onde Isacco è salvato, e volentieri accompagna la lode che Isacco « va cantando così »:

« Tutto se' dolce, Iddio Signore eterno,
Lume, conforto e vita del mio core:
Quando ben 'mi t'accosto allor discerno
Che l'allegrezza è senza te dolore:
Se tu non fussi, el ciel sarebbe inferno:
Quel che non vive teco, sempre muore;
Tu se' quel vero e sommo ben perfetto,
Senza il qual torna in pianto ogni diletto ».

L'azione è tanto più interessante, in quanto si svolge, nell'interno d'una casa, tutt'altro che ebraica, as-

somigliando anzi, da vicino, a una casa borghese fiorentina.

Sentimento, ingenuità, nitore toscano, sono anche nelle rappresentazioni di BERNARDO PULCI (1438-88) e della moglie ANTONIA GIANNOTTI; con sviluppo drammatico maggiore, e un più sensibile accostamento alla vita profana. Il Pulci ha sceneggiata, primo in Italia, la storia di Giosafatte, ch'è una trasposizione in senso cristiano della vita e conversione del Buddha. Egli ci presenta il giovine principe, proprio nel momento della sua crisi spirituale, quando, rivelandoglisi il dolore e la morte, il mondo subitamente gli si scolora:

« Tornando JOSAFAT a casa, riscontra prima un cieco e un lebbroso e dice al suo maestro:

Chi son costor che mostran tanti affanni,
E che a guardargli sol son cosa schiva?

Risponde il MAESTRO a Josafat:

Costor son vecchi forse d'ottant'anni,
E pochi in terra a questa età n'arriva.

Dice JOSAFAT:

Che fia di lor? dè, fa' che non m'inganni.
E può così venire ognun che viva?

Dice il MAESTRO:

Tutti possiam venire a tal confine,
E d'ogni nostro affanno morte è il fine.

JOSAFAT dice al maestro:

Che val dunque la pompa e 'l gran tesoro,
Se chiunque nasce al mondo de' morire,
E possiam divenir come costoro
Per viver sempre con sì gran martire?
Al mio parer felici son coloro
Che disprezzan del mondo ogni desire,
E forse chi non nasce è più beato,
Per non venire in sì misero stato».

Il suo animo è ora preparato ad ascoltare la parola cristiana di Barlaam. Ricevutone il battesimo, è abbastanza forte, per non piegarsi dinanzi alla violenza del padre.

(«Tempo è d'amare e tempo è da disdire,
Tempo di pace e tempo di discordia;
Non è lecito sempre d'ubbidire,
Nè usare contro a Dio misericordia»);

abbastanza corazzato per vincere le voluttuose lusinghe della bellezza muliebre; abbastanza magnanimo, per rinunziare alla parte d'impero, donatagli dal padre:

« Fate pel regno mio di provvedere
Ove sentita sia maggiore inopia;
Tutto è comun, benchè di questo avere
Oltre al dovuto alcun più se ne approprii ».

Egli abbandona il mondo, si rifugia nel deserto, e là resterà ancora dopo la morte del diletto maestro:

« Tu vedi il viver nostro quanto è breve,
Chè presto come fior passa e non dura
Ogni nostra speranza al vento lieve ».—

L'azione è sviluppata, ma lineare. Complessa, invece, in *Santa Guglielma* della Giannotti.—Guglielma, sposa del re d'Ungheria, è tentata dal cognato, il quale, respinto, si vendica, accusando la donna al fratello. Condannata a morte, si salva rifugiandosi in un convento, dove compie alcuni miracoli, che attraggono lo stesso cognato, il quale non sospettando di nulla, nè riconoscendola, viene ad implorare la guarigione della sua lebbra. Ma Guglielma pone una condizione: ch'egli confessi la sua colpa, dinanzi al fratello. Il che avviene, e dopo reciproci perdoni, tutt'e tre risolvono di far penitenza in luoghi solitari. Nella rappresentazione, due scene particolarmente interessanti: quella dell'accusa, dopo la tentata seduzione, e quella della confessione. Della prima si hanno parecchi doppioni, in altre rappresentazioni d'anonimi: p. es., in quella di *Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, dove, invece del tentatore, è la tentatrice, lussuriosa e simulatrice:

«Dipoi ella esce di zambra gridando e facendo romore e dice:

Oimè! chi l'arebbe mai creduto.
Che questo ribalder fussi sì ardito!

IL DRAMMA CRISTIANO

La FANTE sente questo romore, e corre a Madonna, e dice:

Che v'è, cara Madonna, intervenuto,
Che 'l volto vostro è tanto impallidito?

MADONNA risponde e dice:

Quello ebreo falso è in zambra mia venuto
Con grande ardire, et ebbemi assalito;
Se non che forte cominciai a cridare.
M'avea presa e voleami sforzare.

Se su sai Puttifar, corri a lui presta,
E dì che vogli innanzi a me venire.
Io mi divoro per la gran tempesta,
Io voglio a lui tutte le cose dire;
E non lo può negare: ecco la vesta
La qual lasciò quando volle partire.
Io lo farò squartare in mille pezi
Acciò che niun suo par più non s'avezi.

La FANTE cerca del Duca suo marito, e trovandolo dice così:

Oimè, tosto venitene, messere;
Io ho cerco di voi tutta la corte;
Venite presto a Madonna a vedere,
Ch'è in zambra addolorata, e piange forte.

El DUCA dice così:

Se nessun gli arà fatto dispiacere,
E' proverà con le mie man la morte.

La FANTE dice:

Quel ch'ella s'abbi io non ve lo direi;
Venite presto che vel dirà lei.

Giunto il DUCA in casa, dice alla donna sua:

Che vuol dir questo, cara donna mia?
Chi t'ha offesa? fa' mel dica tosto.

La DONNA risponde e dice:

Io tel dirò con gran maninconia:
Io avea 'l capo in sul lettuccio posto;
Quello ebreo falso, pien di fellonia,
Entrò qui solo, e era mal disposto,
E cominciò sue favole a contarmi
E, conchiudendo, lui volle sforzarmi.
Io cominciai a gridar, lui s'è sfuggito,

E nel fuggirsi gli cadde il mantello.
Deh fà, marito mio, che sia punito,
Perchè non se ne vanti il ladroncello.

El Duca dice così:

Per tutto Egitto sia questo sentito,
Perch'io farò di lui sì gran flagello
Se quel che tu m'hai detto sia 'l vero...» —

Seduzione e vendetta costituiscono l'intero argomento di *Un miracolo di tre pellegrini*, ch'è un vero gioiello. Disegnata con maestria, la figura della fanciulla ostessa, che incapricciatasi d'un giovine pellegrino, lo tenta più volte, e poichè è respinta, gli mette in tasca, nel sonno, una tazza d'argento, e l'indomani, alla partenza, l'accusa d'averla rubata. V'è in lei sensualità, malizia, dispetto, e alla fine, quando, scoperta, è condannata al rogo, una certa nobiltà che la redime. Rileggiamone le prime scene, che sono veramente belle. La fanciulla, visto il pellegrino, subito gli mostra le sue simpatie:

« Andiam pianettamente, poichè stanco
Tu se' per caminar, come si vede,
E quasi per lo affanno tu vien manco;
Però di te, garzone, abbi merzede.
Io ti serbo stasera un letto bianco,
Ispiumacciato da capo e da piede,
E pippioni e pollastri stagionati,
E beccafichi arrosto inzuccherati.

O giovane pulito e grazioso,
Io ti voglio stasera governare;
Tu se' la mia speranza e 'l mio riposo,
Ma di quel ch'io ti dico non parlare,
Chè il padre mio è sì pericoloso
Che tutti e dua ci farè ammazzare;
Ma se tu vorrai fare il mio volere,
Teco me ne verrò con molto avere...»

Il giovine la respinge; ma lei, punto scoraggiata, continua a fargli mille gentilezze:

«Mangia, garzon, che non par che ti paccia;

IL DRAMMA CRISTIANO

Bisogna che all'albergo altri t'inviti;
Mangia, chè ti bisogna confortare,
Se tu vorrai poter camminare...
Tu pari stracco, caro fratel mio:
Forse vorresti un poco riposare?
Ajutar ti vorrei, potendo io,
E l'appetito farti ritornare...»

Accompagnatolo con gli altri due pellegrini in camera da letto, indugia dinanzi all'uscio rinchiuso:

« Quanto ha dotato costui la natura
D'ogni costume e d'ogni gentileza!
A me non parve mai simil figura
Vedere in un uomo di tanta bellezza.
Poich'è venuta ormai la notte scura,
Io voglio a lui con somma presteza:
Se far potrò che lui a me consenta,
Più di me niuna al mondo fia contenta.

La FANCIULLA entra in camera per molestare il giovane peregrino: vedendo di non poterlo contaminare, esce fuori di camera tutta turbata e dice:

Io non arei, oimè! giammai creduto
Tanta durezza in questo rinnegato;
A dir che sia da me prima venuto
Lo invitar lui, e che sia duro stato!
Oimè! quanti hanno già voluto
Donarmi gioie, con danari e stato!
E mai non volli a niuno consentire,
A costui sì! S'io dovessi morire.

Io vo' tornare a lui, e riprovare
Con ogni ingegno ed ogni forza mia,
Se io lo potessi al mio voler piegare,
Chè come gli altri, uomo credo che sia.
Forse che se ne fa un poco pregare,
E, molto più di me, quello disia;
Chè mille volte quel che più s'apprezza
Con le parol si vilipende e sprezza.

La FANCIULLA ritorna in camera per voler molestare un'altra

volta el giovane; e non volendo el giovane consentirgli, la fanciulla esce di camera, e dice:

L'esser pietoso è pur da gentileza,
Ne' cuor gentili si riposa amore,
Da villania viene la crudeleza,
Amar non può chi ha rustico core.
L'aver costui in-sè tanta durezza,
E farmi tanta ingiuria e disonore,
Dimostra bene che è vilmente nato;
Farlo mal capitar non fia peccato.

E battendosi le mani e 'l viso, dice:

Ben fui bestemmata quando nacqui,
Ben inimica m'è la mia fortuna:
Io pur mai a nessun uomo dispiacqui,
E colpa in me non conosco veruna
Che la fortuna tanti mali insacchi
Per rovesciargli sopra mia persona.
Tapina a me! ch'io non so che mi fare,
S'il fo morire o s'io lo lasso andare.

La Fanciulla, con atto superbo, dice:

E chi non vuole il ben, se n'abbi il danno!
Io so ch'io lo farò mal capitare,
E metterollo in sì grande affanno
Ch'io ne 'l farò per sempre ricordare...»

Per tornare alla rappresentazione della *Giannotti*, la sua *Guglielma*, sebbene patisca più che non faccia, ha un forte rilievo di dolcezza e soavità. È una santa, ma tutto che fa, tranne i miracoli, è umano. La sua storia è quella della « moglie perseguitata », assai comune nella novellistica e nella drammatica del tempo: così buona e così bella, da riscattare la femminilità medievale, ordinariamente concepita, nel Medio Evo, come malizia e sensualità, strumento del demonio.

Ho già citate rappresentazioni d'anonimi. A questi occorre rivolgere ora l'attenzione, essendo essi assai più numerosi, e in genere, più interessanti degli altri.

Assai nota è la rappresentazione *D'uno santo Padre e d'uno Monaco*, pubblicata primamente dal Palermo, e definita erroneamente dal De Sanctis, nel suo bel saggio, « dramma claustrale ». Essa è importante non tanto per la sua antichità, chè mancano le prove per attribuirla al Trecento (1); quanto per lo spirito che l'informa. — Un giovine risolve d'abbandonare il mondo, e darsi alla vita solitaria. Invano la madre lo supplica piangente, invano il padre lo rimbrocchia e minaccia, invano un compare gli mostra l'ipocrisia dei monaci e sacerdoti, veri mercanti di religione, che trafficano alle corti e mangiano a quattro palmenti:

«Gente superba, sconoscente e sciocca,
Che mostran sempre agli altri la via stretta,
E se credessin fare un grande acquisto,
Un'altra volta ucciderebbon Cristo».

Anzi il giovine riesce a persuadere padre e madre; e preso l'« abito romitesco », va nel deserto a vivere in compagnia d'un santo padre, pur lui scontento della Chiesa e del suo Pastore. Un giorno costui chiede a Dio la grazia di conoscere quale posto nell'altro mondo sia riservato al suo virtuoso discepolo: dall'angelo gli è risposto che sarà dannato! Pieno di meraviglia e cordoglio, lo partecipa al discepolo; ma questi rimane impassibile:

« Chè sol nella mia mente si disia
Di star dovunque a lui (cioè a Dio) piace ch'io sia ».

E allo stesso Demonio ripete di voler continuare a fare il bene, anche se Dio lo ricompensi con « eterni guai ». Quando, più tardi, l'Angelo annunzia che, per volere di Dio, il monaco sarà salvato, questi se ne rallegra, ma non tanto, non avendo egli mai temuto,

« Facendo ben, d'esser dannato al foco »...

Per il De Sanctis, il concetto fondamentale di questo dramma è che « l'uomo non deve investigare, ma credere, e che quanto più vuole ragionare, più gli manca

(1) Cfr. D'ANCONA, *Op. cit.* Lib. I, cap. XV.

la fede. Cercare il destinato, gustare del frutto proibito dell'albero della scienza, questo è il peccato dell'intelletto ». Il giovine protagonista è il « carattere eroico cristiano nella sua ultima esaltazione; l'annegamento dell'intelletto nella fede e della volontà nell'amore; uccidere sé non solo come carne, ma come ragione e come volontà, come anima; è non solo congiungimento dell'umano col divino, ma oblio dell'umano nel divino » (1). Cose, che potrebbero ripetersi giustamente per *Un pellegrino*, ove un certo Guglielmo, miracolosamente guarito, si mette in viaggio per S. Jacopo di Campostella, e durante il viaggio, avendo avuto l'ordine dal diavolo, camuffatosi da S. Jacopo, d'uccidersi, non dubita, non ragiona, ma aderisce immediatamente alla creduta volontà di Dio:

« Volendo far quel che lui mi richiese
Convien donna lasciar, figli e parenti;
Da che gli è giusto, umano e cortese,
Farò le voglie e' suo piacer contenti,
Lasciando le mie cose e 'l mio paese:
In breve tempo sarò tra gaudenti
In cielo, dove io credo che lui sia;
Gli raccomando e do' l'anima mia».

Ma si tratta proprio, come pensa il De Sanctis, d'un misticismo astratto e simbolico, impossibilitato a diven-
tar dramma? Veramente, in quella stessa rappresentazione, presa ad esempio e modello, il monaco è bensì « tranquillo e monotono », ma il santo padre è mosso e commosso; e se nell'anima del primo non c'è dissidio, tanto la sua fede è netta e incrollabile, dissidio è tuttavia fra lui e i genitori, fra lui e il compare, fra lui e il demonio. Il dramma è rozzo e poco sviluppato, d'accordo; ma c'è: nella lotta fra il mondo mistico che pur vince alla fine, e il mondo profano, che, pur soccombendo, protesta e sghignazza.

In queste rappresentazioni si deplora generalmente la mancanza d'intimità. Ma si badi che talvolta il dramma intimo è esteriorizzato e quasi simbolizzato in con-

(1) DE SANCTIS, *Nuovi saggi critici* («Un dramma claustrale»).

IL DRAMMA CRISTIANO

trasti fra diavolo e angelo, ossia fra male e bene, fra ragione e fede. In *Un pellegrino*, ad esempio, morto Guglielmo, appaiono il diavolo e San Jacopo, e la scena che ne segue non è, in fondo, che la drammatizzazione scenica dell'intimo contrasto, che il suicida deve soffrire:

«SANTO JACOPO *apparisce e dice al Diavolo*:

O scacciato da cielo e maledetto,
Dove ne porti tu el mio devoto?

El DIAVOLO risponde:

Giù nell'inferno con onta e dispetto,
Cacciando lui tra' peccator nel lotto.

SANTO JACOPO *risponde*:

Tu non ne farai nulla, io tel prometto
Che non vel porterai; tu parli a voto.

El DIAVOLO dice:

Non creder, no, la mia preda che ho presa
La lasci per sì piccola difesa.

Santo Jacopo vuol torre l'anima al Diavolo e'l Diavolo la tiene stretta, e l'anima grida e dice Misericordia; e subito SAN JACOPO risponde e dice:

Non dubitar, non dubitar niente,
Ch'io ti trarrò d'ogni grave martire;
Su partiti, demonio, e prestamente,
E torna nell'inferno, e potrai dire
Com'io t'ho tolto quel che falsamente
Te ne portavi con un grande ardire.

El DIAVOLO risponde:

Non tornerò senza questa nel basso,
Ch'io la vo' presentare a Satanasso.

El Diavolo fa forza di portarla via e l'ANIMA dice verso San Jacopo:

Misericordia, e miserere mei,
A te mi raccomando, apostol santo.

SAN JACOPO *dice inverso el Diavolo*:

Fermati, mal demòn, chè preso sei

Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo.

El DIAVOLO rimane legato con molte catene, e dice a Santo Jacopo:

Lasciami, apostol, ir dove vorrei,
E toglì quì quel che tu ami tanto.
Non mi legare in fra tante catene;
Io te la rendo; or sciòmi, e farai bene.

SANTO JACOPO *risponde:*

Sei tu pentito ancor del fallir rio?

El DIAVOLO:

Messer mio, sì.

SANTO JACOPO:

Or torna all'inferno:

Io ti scongiuro per parte di Dio,
Che confinato vi sia in sempiterno,
E mai non esca, e ancor ti comando io
Che più non facci a' miei devoti scherno.
Su, scacciato da Dio, presto ti parti,
E torna a Belzebù con le tue arti.

El Diavolo sparisce con uno grande grido, e SAN JACOPO dice all'anima:

Vien qua, figliuol, io so tu puo' comprendere
La gran misericordia e 'l grande amore
Qual t'ho portato, a venire a difendere
Te meschinello da tanto furore:
Fallo palese a chi lo vuole intendere
Questo miracol di sì gran valore,
E torna al mondo, e sì ti salverai
Facendo penitenza sempre mai...» —

Altre volte, invece, l'autore personifica addirittura le varie passioni lottanti nella coscienza d'un suo personaggio; donde colloquì di questo con lo spirito di fornicazione, accidia, gola, avarizia: così, come in *Sant'Antonio*.

Del resto, non mancano rappresentazioni, ove sia direttamente espressa una lotta intima. In *Un miracolo di due pellegrini*, p. es., un uomo è combattuto fra la gratitudine per chi morto lo portò in pellegrinaggio

sulle spalle, finchè, giunto a San Jacopo, risuscitò, e l'amore pei figli, ch'egli ora dovrebbe uccidere per salvare col loro sangue l'amico benefattore, malato di lebbra:

« Che debbo fare a non esser ingrato?
 Debbo fare ogni cosa che sia sano.
 Io ho per lui la vita; e' m'ha portato;
 Dall'altra parte io spargo il sangue umano,
 Ch'ì' ho creato, de' mia propri figli:
 Sì che non so che partito mi pigli.

Dipoi va in camera dove erano e' figliuoli a dormire e dice:

O figliuol miei, o ben miseri nati
 A' quali el proprio padre fia crudele!
 Per certo voi nascesti sventurati,
 E non pensasti or quanto amaro fele
 Gustar convienvi così adormentati:
 Ma così merta el mio amico fedele,
 Chè, poi che da Dio segno non si vede,
 Per certo egli è grande obbligo la fede.
 Che farò io ancor? forse non piace
 A Dio, però ch'io sia tanto nimico
 A' miei figliuoli: un tigre aspro rapace
 Non 'fare' questo: ome'; ch'è quel ch'ì dico!
 Chi sa s'egli consente, poi che tace,
 Ch'io non sia ingrato a sì fedele amico:
 La fonte di pietà per questo pecca
 Chè spiace a Dio, tanto che in ciel si secca.
 Dunque nel sangue tuo le tue man rosse
 Bruttar, crudele e scelerato, vogli!
 E sei tu quel che vestisti queste osse
 Della tua carne, e or così le spogli!
 Et el si sia! se tuo piacer non fosse,
 Signor che in cielo se', di ciò mi sciogli:
 Fatto m'aresti qualche segno aperto
 D'un tal peccato; io gli ucciderò certo ».

Infine, è ingiusto ridurre tante e sì varie rappresentazioni a un sol tipo di dramma ascetico. Esaminate che sieno con qualche attenzione, esse mostrano tipi assai varî di personaggi e situazioni diverse. Donne

innamorate: a cominciare dalla Maddalena, che ha la sua più completa e interessante pittura nella *Conversione di S. Maria Maddalena*, ov'è infatti rappresentata prima e dopo la conversione, nella vita di lussuria e in quella di pentimento, e, ch'è più drammatico, nel momento stesso della conversione, quando, sotto lo sguardo dolce e terribile di Gesù, la sua curiosità si trasforma in simpatia, e la simpatia in amore. Madri, che perdono ai figli ingrati e viziosi, e se morti, offrono a Dio la loro stessa vita perchè Dio li risusciti (*Abramo e Agar*). Padri, che per non contravvenire alle leggi di giustizia, condannano gli stessi figli (*Sant'Ignazio*). Cristiani, che gareggiano fra loro per accusarsi e ricevere il martirio, l'uno volendo salvar l'altro (*Santa Teodora*). Dormienti, che si risvegliano miracolosamente dopo centinaia di anni, e trovano tutto nuovo e stupefacente (*I sette dormienti*)... E se non questi, tanti altri possono dirsi veri e propri caratteri: quell'*Agnolo ebreo*, per esempio, che comincia col dispensare i suoi beni, avendogli assicurata la moglie cristiana che ne riceverebbe da Dio il cento per uno (insomma, un buon affare!); e finisce col comprendere in che senso la moglie avesse ragione. Quel *Re superbo*, che non più riconosciuto dal suo popolo, per opera dell'angelo che vuol emendare la sua superbia, è battuto, deriso, scacciato, costretto a mendicare; e solo quando ha imparata l'umiltà, e confessato il suo errore, è restituito allo stato primiero. Quel *Teofilo*, infine, che lontano pregenitore di Faust, vende la sua anima al diavolo mediante regolare contratto, per ottenere la giustizia che in terra gli è stata finora negata; e tardi, ma in tempo, riesce a salvarsi, pentendosi, confessandosi e facendosi romito... In questo dramma è notevole anche la figura del diavolo, il quale, per solito, appare nelle rappresentazioni, in contrasto con Cristo, Maria, angeli e santi, non come personaggio comico, sì come simbolo del male; e anche qui, mostra soltanto qualche screziatura umoristica: quando, per es., osserva:

« Voi, cristiani, a' bisogni mi chiamate
E io vi do aiuto umile e piano;
Quando siete serviti, mi lassate,
E Cristo è sempre al perdonarvi umano.

Ma, per cagion che voi non m'inganniate,
Fammi qui una scritta di tua mano,
E che rinneghi Cristo aspro e protervo,
E confessiti e chiami esser mio servo ».

Ma, in fondo, egli rimane sempre quello che è: un personaggio serio. Vedetelo infatti nel contrasto culminante, che ha con Maria, per l'anima di Teofilo:

« *L'angelo e 'l diavolo vengono alla vergine Maria e l'ANGELO dice:*

O madre del Signore, ecco il ribello
Del tuo figliuol, e la scritta ha portata.

La VERGINE MARIA dice al diavolo:

O tu che reggi lo infernal drappello,
Dammi la carta che costui t'ha data.

El DIAVOLO risponde:

Fa' un po' pian, ch'all'infernal flagello
Debbe venir sua alma scellerata,
Chè, senza ch'i' 'l chiamassi, venne a mene
E fecesi mio servo, e negò tene.

La VERGINE dice al diavolo:

Tu sai pur chiaro, misero dolente,
Che Dio con la sua bocca ha già parlato:
Che qualunque ora il peccator si pente
Gli è rimesso ogni ingiuria e perdonato;
E Teofilo ha pianto amaramente
Il gran fallire e il suo crudel peccato;
Però dammi la carta ch'e' ti dette,
Chè 'l mio figliuol in ciel fra' buoni il mette.

Et DIAVOLO risponde alla Vergine Maria e dice:

I' ho costui d'un gran piacer servito
Che mi richiese: i' non ne lo pregai.
Di che son io da lui restituito,
Della fatica che per lui durai?
Non mi far torto: i' ho preso partito
Tener la carta e non la render mai,
Chè gli è mio uom, secondo che mi disse
Con la sua bocca, e di sua man la scrisse.

La VERGINE MARIA dice al diavolo:

Tu hai costui con trappole ingannato;
Da' qua la carta, tu non la terrai.

El DIAVOLO risponde:

El mi s'è in corpo et in anima dato,
Tu sarai tu che invano la vorrai.

La VERGINE MARIA al diavolo dice:

Io ti comando per Jesù beato
Che tu la ponga giù con pene e guai,
E tòrnati allo inferno con tua setta.

El DIAVOL dà la carta e fuggendo dice:

Ecco la carta, io ne farò vendetta ».

Si suole accusare la sacra rappresentazione, in blocco, di brutale realismo, specie per le scene di martirio. Ora, è bensì vero che a *Sant'Agata* si mozzavano le poppe, *Santa Dorotea* era messa sulla graticola, poi « nuda legata ad una colonna e crudelmente con gli uncini laniata »; *San Romolo*, trascinato per la gola, e i suoi discepoli, « chi per un piede, chi per un braccio, un altro per i capelli, l'altro per tutte e due le braccia »; *Santa Juliana*, spogliata, legata ad una colonna, battuta forte, straziata da una doccia di piombo liquefatto sul capo, messa ad una ruota « piena di rasoi »; infine decapitata... Ed è anche vero che talvolta l'azione si svolgeva in luoghi abbietti, persino in lupanari: p. es. nel *Santo Grisante e Daria* e nella *Santa Teodora*... Ma il realismo della sacra rappresentazione non è sempre brutale, nè certo può dirsi con questo esaurito. Esso si manifesta un po' dappertutto. E, per esempio, vedete come minutamente nelle didascalie s'indichino luoghi, oggetti, vesti, ornamenti, ed anche posizioni ed atteggiamenti; osservate quante numerose sieno le scenette, trasportate pari pari dalla vita quotidiana! Sotto questo rispetto ci interessano assai quelle *frottole*, che talvolta sostituiscono l'annunziazione e la licenza, portandoci nel bel mezzo della vita ordinaria fiorentina. In *Abramo e Agar*, un padre invita i figliuoli, l'uno buono, cattivo l'altro, ad andare « alle Murate », per sentire una rappresentazione del « Vangelista », e cammin facendo li ammaestra, rimpiangendo i tempi passati:

IL DRAMMA CRISTIANO

« Fiorenza mia! chi t'ha
Tolta la tua prudenza?
O gentil mia Fiorenza!
L'ardita fanciullezza,
Sfrenata giovinezza
È quella che ti guasta;
Perchè un mese non basta
Una usanza lor nuova,
Ma ognor più si truova
Nuove frasche e, pazzie...

.....
Cresciute le berrette
E scemati e' cervelli,
E' panni son più belli
E gli uomini più stolti,
Per esser troppo volti
A sì vile e breve opra... »

Giunti alla « Compagnia », ossia al luogo della rappresentazione, ecco il festaiuolo, tutto affaccendato, mancando un attore, e lo spettacolo non potendosi incominciare; ecco, poco dopo, l'attore ritardatario. E la rappresentazione incomincia. Ma il colloquio fra padre e figlioli e festaiolo, sarà ripreso a spettacolo terminato, e ci mostrerà il figlio cattivo emendato ed edificato per effetto della stessa rappresentazione. — Analogamente, in *Santa Teodora*, al posto del prologo, si ha una scenetta fra suore, le quali non vogliono più recitare, essendo stati loro assegnati abiti e ornamenti men belli che alle compagne. Nè reciteranno, se non quando saranno accontentate. — Anche più curiosamente, in *Un miracolo di Santa Maria Maddalena*, l'azione religiosa è non solo preceduta e seguita, ma anche intramezzata più volte, dal dialogo di due amici, l'uno religioso, l'altro irreligioso, i quali commentano i fatti rappresentati, quasi sostituendosi al pubblico.

È naturale che il realismo, nella sacra rappresentazione come in qualsiasi altro componimento letterario, tenda alla comicità, alla caricatura, magari alla satira. La caricatura si esercita specialmente su medici, dottori, astrologhi, rappresentati spesso e volentieri come ignoranti e ciarlatani; la satira, particolarmente su ve-

scovi e preti simoniaci. In *San Giovanni Gualberto*, per esempio, un vescovo dice:

« Fate la bolla scrivere a Ser Neri
A vostro modo: i' dirò poi *fiatte*,
Con questo ch'è cappon sien grassi e veri,
E l'oca grande e 'l cavretto di latte. »;

ond'è che alla fine non pare abbia tutti i torti il contadino che esclama:

« Se tutti e' ladri fussino impiccati
E' non ci rimarre' preti nè frati... »

Ma la comicità dilaga un po' dappertutto: comari che litigano per un nonnulla; malandrini che si beffano delle vittime e di se stessi; mendicanti che vantano le loro arti gaglioffe... Veggasi, per tutte, questa scenetta, che mi par deliziosa:

Mona MINOCCIA dice:

L'è pur gran cosa, della mia gallina
Non possi mai un uovo sol gustare,
Chè me lo ruba questa mia vicina!
Ella si è tanto avvezata a rubare
Che merita de' ladri esser regina,
Potessi pur una volta affogare!
So che per questo non gli tolgo fama,
Perchè oggi ciascun ladra la chiama.

Mona ACCONCIA:

Voi dite la bugia, mona Minoccia,
Perchè non la fa uova; non vedete
Che cova sempre e diventata è chioccia?
Se vi manca faccenda, or attendete
A lavarvi dal viso tanta roccia;
Ma s'i' comincio a dir, voi udirete
Cosa che vi farà uscir la voglia
Di gracchiar tanto, e chi si dolga doglia.

Mona MINOCCIA:

So che sei piena de' tuoi vizii vecchi;
Sai ben che quando pettinavo il lino
Me ne rubasti cinque o sei penneccchi.

IL DRAMMA CRISTIANO

Mona ACCONCIA:

Tu debbi aver beuto troppo vino,
Ch'ogni mattina, innanzi ch'apparecchi,
Sempre te ne tracanni un mezzettino,
E spesse volte tanto ti riscaldi
Ch'appena puoi e' tuoi piè tener saldi.

Mona MINOCCIA:

Tu sai ben quanto la gola ti tira.
Dalla finestra mia spesso ti veggio
Che 'l capo tuo in qua e in là s'aggira.

Mona ACCONCIA:

Io so che tu diresti molto peggio,
Perchè del vero il cattivo s'adira,
Ma solo questa grazia a Dio chieggiò,
Che chi di noi dice la bugia
Possa crepare in mezzo della via.

Vien, se tu vuoi, ogni cosa a cercare;
Tutte le casse mie ti voglio aprire;
E, se nulla di tuo puoi ritrovare,
Togli ogni cosa, acciò non possa dire
Che m'hai trovato i penneccchi a rubare;
Ma credi a me, ch'io ti farò disdire,
Sudicia, berghinella, lorda e brutta;
Quanto è gran mal che tu non sia distrutta!

Mona MINOCCIA:

Tu credi col bravar farmi paura;
Ma s'ì ti piglio per la cappellina
Tu non sarai tanto audace e sicura.

Mona ACCONCIA:

Come in casa mi vien la tua gallina,
Ti giuro, non sarà semplice o pura,
Ma farò ch'ornerà la mia cucina;
A questo mo' farò tu dica il vero,
Chè me la mangerò senza pensiero.

Mona MINOCCIA:

Non fate, mona Acconcia, ch'ì' mi pento
D'aver con voi de l'uova quistionato;
S'ì la perdessi, i' mi morrei di stento.

Mona ACCONCIA:

Orsù, i' vo' che vi sie perdonato;
Ma se mai più dir tal cosa vi sento
Non vi sarà rimesso tal peccato;
Non perdiam tempo, andiancene a filare
Ch'io so che 'l ber v'insegnerà mangiare ».

S'ascolti il canto dei Poveri nei *Sette dormienti*:

« La più bella arte che sia
Si è la gagliofferia,
E lo 'nverno stare al sole,
E la state all'ombria,
E tener la frasca in mano
E la mosca cacciar via,
E mangiar la carne grassa,
E la magra gittar via...»

Con tale e tanto realismo, s'intende che talvolta la rappresentazione appare sacra appena nel titolo, tutto il resto essendo affatto profano. Ciò accade nell'ultimo periodo della sua storia, in opere che possono veramente considerarsi come l'estremo sviluppo, al quale la rappresentazione fiorentina pervenne. Si ricordi, per esempio, *Santa Uliva* (1), che non è il dramma d'una santa che fa miracoli, sì d'una donna magnanima nel patire e nel perdonare, profondamente cristiana ed altamente poetica. I punti fondamentali di questa rappresentazione (l'innamoramento del padre di Uliva, e la fuga di costei; il troncamento delle mani, rappiccate poi miracolosamente ai moncherini; la persecuzione della suocera e lo scambio fraudolento delle lettere; il ricongiungimento finale della figlia col padre, della moglie con lo sposo) si ritrovano svolti singolarmente, e più o meno diffusamente, in molti poemi e novelle medievali, e persino in antiche leggende. Si ritrovano, quasi tutti insieme, nella rappresentazione di *Stella*, così affine all'*Uliva*, da parerne quasi il rifacimento: solo che la persecuzione non viene, questa volta, da parte della suocera, ma della matrigna invidiosa, e il padre, ben lungi dal concepire desideri infami,

(1) v. D'ANCONA, *La rappr. di Santa Uliva* (Pisa, Nistri, 1863), con lunga, importante prefazione.

IL DRAMMA CRISTIANO

è egli stesso vittima inconsapevole. In parte, tornano anche nella « seconda giornata » di *Rosana*, nella quale due giovani s'amano, sono ostacolati con tutt'i mezzi dalla madre dell'uomo, e nonostante, dopo alcune peripezie si sposano. — Sono drammi profani, come ognun vede, i quali costituiscono lo sforzo maggiore che la Rappresentazione fa per diventare *spettacolo*. Se infatti le anime dei personaggi non sono profondamente studiate — sebbene Uliva, Stella e Rosana, insieme con le loro persecutrici appaiano con energico rilievo —; pure, gli ambienti sono ritratti sempre con vivo senso realistico, e le azioni sono spesso complicatissime, rappresentando cortei, cacce, giostre, combattimenti, rivelando negli autori uno straordinario senso del movimento.

Ricorderemo ora che quest'ultime rappresentazioni sono le lontane progenitrici di opere drammatiche, come *Käthchen von Heilbronn* del Kleist, l'*Annonce faite a Marie* del Claudel, e di qualche altro del Maeterlinck? — Quali differenze di potenzialità artistica! — si dirà. Vero: ma nessuno vorrà negare merito a chi, per primo, intuì la bellezza di tali creature leggendarie, e ne tentò felicemente, per quanto rozzamente, la rappresentazione drammatica. Per la quale ragione, non è trascurabile nemmeno la rappresentazione della *Regina Ester*, che delineando la figura di Ester e di Assuero con discreta conoscenza del cuore umano, preludeva di lontano alla tragedia del Racine.

IL TRAMONTO DEL DRAMMA CRISTIANO

Mentre a Firenze il dramma sacro giungeva a tal grado di sviluppo, fuori di Firenze, nella stessa seconda metà del del Sec. XV, si avevano rappresentazioni, che debbono considerarsi sviluppo o trapiantamento della lauda umbra. Questa dipendenza non è ammessa dal D'Ancona; ma il Torraca, pur ricordando lo spettacolo dato dai « *fiorentini* » a Milano nel 1475, e le riforme fatte apportare ai « giuochi cristiani » da Alfonso il Magnanimo, ad imitazione di quelli « toscani » (il Re aveva mandato addirittura un'ambasceria per studiarli), sostiene che almeno il teatro napoletano, e in partico-

lare, le « *opere aversane* », « s'han da ricongiungere con le forme drammatiche umbre, anzichè con le toscane » (1). E lo stesso D'Ancona deve riconoscere che almeno la *Passione* di Revello, dramma ciclico in 3 giornate, di non meno 13.000 versi, è indipendente da Firenze (2). Ad ogni modo, dal punto di vista letterario, tutto ciò che fuori di Firenze nel Quattrocento si rappresentò — dico di drammi religiosi — è poco notevole. La stessa *opera aversana* (da Aversa, città presso Napoli), che il Torraca giudica « meno monotona, meno languida, dell'*Abramo ed Isac* del Belcari (*Opus sacrificii Abrahæ* di PIRRANTONIO LANZA), vale in realtà assai poco. Nè alcunchè di nuovo ci dice l'altra della *Passione* (3), per quanto appassionata nell'espressione del dolore di Maria e Giovanni, interessante per la strana apparizione della Morte in persona, rapida nelle sue semplici rime; anzi, rispetto alla rappresentazione fiorentina, costituirebbe, se ne dipendesse, un momento di regresso.

In verità, il dramma cristiano, in Italia, ha il massimo fulgore e muore negli anni a cavaliere dei due secoli. La *Santa Uliva*, infatti, appartiene al 500; e il Vasari, già nel 1547, scriveva che l'uso delle rappresentazioni era al suo tempo « quasi tutto dimesso ». Unico rifugio di esse: il convento femminile. Ultime loro propaggini: *le giostre, i bruscelli, i maggi*, che pare sopravvivano ancora nel contado toscano recitati e musicati, con prologo e licenza, spettacolosi e meravigliosi, comici e moraleggianti (4); e le *rappresentazioni*, rima-

(1) TORRACA, *Op. cit.* p. XX segg. (Cfr. dello STESSO, *Studi di storia letter. napoletana* - Livorno, Vigo, 1884).

(2) D'ANCONA, *Op. cit.* Lib. I, Cap. XVIII. Per le rapp. cicliche di Firenze, Siena, Bologna, Roma, Revello, v. SANESI, *Op. cit.* p. 35-39.

(3) « *Opus Edomadae sancte in quo continetur tota Passio Domini nostri Jesu Christi espositum ex Reverendo Domino Joanne Angelo Baldario sacrista Sanctae Mariae Annuntiatae civitatis Aversae* » (TORRACA, *Op. cit.* p. 269).

(4) D'ANCONA, *Op. cit.* Appendice I (*La rappresentazione dramm. del Contado toscano*).

ste press'a poco eguali alle antiche, del contado siciliano (1)... E non ebbe il suo Calderon...

Che non avesse il suo Calderon, parve a molti critici una cosa straordinaria; sì che s'industriarono a darne le ragioni, allargando magari la questione, e domandandosi perchè mai dalla sacra rappresentazione non fosse sorto un teatro nazionale. L'Hillebrand diede la colpa alla mancanza di vita nazionale e di centralizzazione statale, all'erudizione classica trionfata nel 400, e alla commedia dell'arte (2). Il Burckhardt, pur notando che, in fondo, nulla vieterebbe di pensare che il teatro italiano avrebbe preso uno slancio potente, se la contro-riforma e il dominio spagnuolo non avessero soffocato l'ingegno italiano; ritenne che il «il pieno sviluppo poetico del Mistero restò impedito dall'eccessivo prevalere della parte spettacolosa. Infatti, nei testi che ci son conservati si trova per lo più un intreccio drammatico assai meschino con appena qualche bel tratto lirico, ma non mai quel grandioso slancio simbolico, che contraddistingue gli *autos sacramentales* del Calderon » (3). Il D'Ancona, considerando il problema sotto tutti gli aspetti, si riportava a cause letterarie, politiche, e religiose. Il decadimento della rappresentazione sarebbe dunque avvenuto pel sollecito prevalere a Firenze del gusto classico, onde si preferì ormai ricercare e imitare Plauto e Terenzio; per il favore particolare, che i principi concessero alla commedia, all'*intermezzo*, al dramma pastorale e musicale; per la rinnovata severità autocratica della Chiesa, non più benigna verso la profanazione dei misteri religiosi. L'ultimo colpo sarebbe stato dato dagli Oratorî sacri, promossi da S. Filippo Neri; nei quali appunto si sarebbe rifugiato il superstite spirito religioso (4). Per contro, il de Sanctis,

(1) G. PITRÉ, *Spettacoli e feste popolari siciliane descritte* (Palermo, Pedone - Lauriel, 1881).

(2) K. HILLEBRAND, *Études italiennes* (Paris, Franck, 1858); *Des conditions de la bonne comédie* (Paris, Durand, 1863).

(3) J. BURCKHARDT, *La Civiltà del Rinascimento in Italia* (Firenze, Sansoni, 1899-1901) I, 167.

(4) D'ANCONA, *Op. cit.* Lib. III, Cap. II e III. Cfr. ALALEONA, *Studi sulla storia dell'Oratorio musicale in Italia* (Torino, Bocca, 1908).

notato che il classicismo non poteva uccidere nè soffocare nulla, ai tempi della rappresentazione non essendovi più alcuna serietà di sentimento religioso, politico morale, pubblico e privato, sostiene che il mondo spensierato e sensuale, proprio del Rinascimento, non poteva dare che l'idillio e la commedia, e che però « il mistero ci fu qual poteva realizzarlo l'Italia in questa disposizione dello spirito, e ci fu l'ingegno qual poteva essere allora l'ingegno italiano. Quel mistero fu l'*Orfeo*, quell'ingegno fu Angelo Poliziano » (1).

Ora, a me sembra che il De Sanctis trascuri troppo le correnti religiose, che pur continuarono ad esservi in pieno Rinascimento (ricordiamoci del movimento savonaroliano); che gli altri allarghino troppo la questione, esorbitando dai termini stessi del problema; e che il primo e i secondi insieme deprezzino eccessivamente la sacra rappresentazione, come opera d'arte. In particolare, non comprendo perchè occorran vita nazionale e centralizzazione statale, affinchè nascano dei genî drammatici, mentre la stessa cosa non si richiede per gli altri, lirici, epici, ecc.; e, dato e non concesso che ciò sia vero, perchè sia stato possibile ad Atene produrre Eschilo, Sofocle, Euripide, e non a Firenze, che pure nel 400, si trovò nelle precise condizioni d'Atene, rispetto alla vita nazionale e alla centralizzazione statale. D'altra parte, è lecito pensare che l'erudizione classica e la commedia dell'arte, come non impedirono Goldoni nel 700, così avrebbero potuto non impedire un genio drammatico, due o tre secoli prima. Contro-riforma e dominio spagnuolo? Ma l'una e l'altro vennero molti decenni dopo che la rappresentazione era già estinta! E poi, come mai avrebbero impedito in Italia, ciò che invece promossero, o favorirono, o per lo meno, non ostacolarono, proprio nella patria degli *autos sacramentales*? Le stesse ragioni, portate in più dal D'Ancona (preferenze di principi, prevalenze di nuovi generi letterari ed artistici) sono eccessivamente pratiche, e richiedono esse stesse delle spiegazioni. — Ma poi, bisogna pensare che pur là dove non si nega un teatro nazionale, p. es. in Francia, non si può certo vantare un dramma spirituale medievale migliore e maggiore dell'italiano, al

(1) DE SANCTIS, *St. lett. it.*, Vol. I, 348.

contrario... E la tragedia secentesca francese non ha nulla a che vedere col mistero medievale.

In conclusione, è inutile arrovellarsi a cercare le ragioni della mancata formazione di un teatro nazionale; anzi, bisogna riconoscere nella lauda umbra e nella rappresentazione fiorentina, le prime affermazioni dell'ingegno drammatico italiano. Se mancarono veri e propri genî drammatici, consoliamocene pure, giacchè avemmo in compenso e i Dante, e i Petrarca e i Boccaccio, ecc. ecc.; e perchè, in particolare, il sentimento religioso medievale trovò il suo massimo poeta in Dante. Il dramma religioso muore, nel Rinascimento, per la stessa ragione per cui si estinsero il poema sacro, la predica, la novella religiosa, ecc., e nacquero al loro posto il poema cavalleresco, il romanzo bucolico, la commedia e la tragedia classicheggiante: quella additata dal De Sanctis. Non v'è separazione assoluta fra l'una e l'altra manifestazione dello spirito. Tant'è vero che, come per tutta la letteratura italiana, così per il teatro italiano, s'inizia un nuovo ciclo, non meno fecondo del primo.

CAPITOLO II.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

(SEC. XV - XVI)

È stato sostenuto da qualcuno che nel Medio Evo, come non andarono del tutto smarriti il pensiero e l'arte pagani, così in particolare, non andò affatto perduta la tradizione drammatica latina; che cioè non solo le *atellane* e i *mimi* avrebbero continuato a vivacchiare, sia pure oscuramente e in mezzo al popolino, sotto le forme più varie, ma le stesse commedie e tragedie latine, direttamente o indirettamente, sarebbero state conosciute, pur quando il dramma cristiano era agl'incunaboli liturgici... (1) Senza entrare in merito alla questione, è, ad ogni modo, certo che bisogna giungere fino al Trecento, per aver qualche commedia o tragedia umanistica, che faccia pensare a Plauto e Terenzio, o a Seneca; giungere cioè al PETRARCA, presunto autore d'una commedia non conservataci, *Philologia*, e ad ALBERTINO MUSSATO, autore d'una tragedia di tipo seneciano, *Ecerinis*, con cori, divisioni di atti, ecc. È anche certo che le commedie, seguite a quelle del Petrarca, come il *Paulus* del VERGERIO (1389, o '90), la *Catinia* di SICCONE POLENTON (1419), il *Philodoxus* di L. B. ALBERTI (1426), e quelle del PISANI, di LEONARDO ARETINO, del PICCOLOMINI, e le altre d'autori ignoti (*Janus sacerdos*, *Comedia elettorale*, *Comedia Bile*, ecc.), sono ibride mescolanze d'antichità e medio evo, con prevalenza di questo: chè infatti vi son disprezzate le unità di tempo e

(1) Cfr. VINCENZO DE AMICIS, *L'imitazione nella Commedia italiana del XVI secolo* (Firenze, Sansoni, 1897) pp. 45-60.

di luogo, introdotti avvenimenti e personaggi storici o contemporanei, messe a profitto leggende popolari e novelle. Analogamente, le tragedie, seguite all'*Ecerinide*, o furono esanimi esercitazioni erudite, oppure, staccandosi dal tipo seneciano, cercarono il contenuto nella storia, e questa trattarono alla guisa della epica tragica medievale e della sacra rappresentazione. — Occorre insomma giungere alle soglie del Cinquecento, per vedere imporsi definitivamente la commedia e tragedia classica nelle forme volgari. Non bastava infatti aver imparati a memoria gli autori greci e latini; averli recitati nelle città principali d'Italia (Roma, Firenze, Venezia, Ferrara...) nel testo originale; averli fatti oggetto d'indagini e studi particolari; perchè dai tentativi tragici in volgare del PISTOIA (*Filostrato e Panfila*, 1499) e di GALEOTTO DEL CARRETTO (*Sofonisba*), storie tragiche, arieggianti le sacre rappresentazioni per le fonti storico-novellistiche, per la mescolanza di comico e tragico, e per il metro (ottava o terza rima), si passasse alle tragedie di stampo perfettamente classico. Era necessario soprattutto che il Rinascimento apparisse nel suo pieno splendore (1).

È noto quale profondo rivolgimento per il Rinascimento si operasse. Tramontati gl'ideali e sistemi politici: non si pensava più alla Monarchia universale, tanto meno alla protezione germanica, e neppure alla libertà comunale; la nuova realtà era lo Stato, fondato dal condottiero, governato dal tiranno o signore, che diventerà principe. Spento il popolo, pur nella Repubblica veneziana, dove, invece d'uno, erano più tiranni; e nella stessa Firenze. In compenso, i tiranni eran protettori

(1) Per ciò che si riferisce alla commedia umanistica, v. *La Commedia* di IRENEO SANESI (Milano, Vallardi) Cap. II e III. — Per la tragedia umanistica, v. *La tragedia* di EMILIO BERTANA (Milano, Vallardi) c. I. — Per entrambe, le vecchie e pur sempre utili opere, di W. CLOETTA, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Komödie und Tragödie* (Halle, 1890); W. CREIZENACH, *Geschichte des neuen Dramas* (Halle, 1893-1901); oltre le note opere del D'Ancona, del Rossi, del Gaspary. Citerò anche J. L. KLEIN, *Geschichte des Drama's (Das italienische Drama, IV, V, VI)*, (Leipzig, Weigel, 1866-68), sebbene il suo valore sia sproporzionato alla mole.

di arti e di lettere; le corti, centri di movimento artistico, laboratori di bellezze e magnificenze. Buona cosa da una parte, pessima dall'altra, in quanto la letteratura si fece sempre più cortigianesca e aristocratica, allontanandosi dal popolo, con effetti deleteri che si faranno sentire fino ad oggi. Ma alla separazione di popolo e letteratura contribuì più assai la risorta Antichità, di cui principi e privati si fecero difensori e propagandisti, e le scuole, le università, le accademie, diventarono focolai: la poesia si trasforma, insieme con l'epistolografia, la storiografia, l'eloquenza... Si trasforma soprattutto la coscienza; chè, mentre l'uomo nel Medio Evo aveva preferito tener fissi gli occhi nell'interno del suo petto, l'uomo del Rinascimento li spalanca dinanzi alla natura, e non più la vede come un immenso geroglifico simbolico, ma come sinfonia di colori e di forme, da ammirare per le sue stesse apparenze; li spalanca dinanzi alla vita umana, in tutte le sue gradazioni, da quella quotidiana un po' grigia, a quella delle grandi e solenni occasioni; dinanzi alla bellezza della donna, soprattutto, che gli sembra incarnare il più alto ideale di terrestre venustà. Di più, egli non si considera semplicemente parte d'un tutto, politico, sociale, religioso, ma un tutto esso stesso, per sé stante e valente: donde, sviluppo della personalità e cosmopolitismo. Infine, è sostanzialmente amorale, o immorale, riconoscendo al di sopra di tutto, come massimo ideale normativo, l'ideale estetico, e ammirando la *virtù*, o energia, anche quando sia contraria allo Stato e alla Chiesa. La violenza non è dunque per se stessa condannabile; l'amore, in ogni caso, giustificabile.

S'intende che anche la religione era sostanzialmente tramontata, come forza creativa. Le classi superiori si sottomettono bensì alla gerarchia ecclesiastica, e rispettano il culto; ma non sanno nascondere la propria avversione pel Papato e per la casta religiosa, considerando la fede come sentimento affatto individuale, di cui non debba rendersi conto a nessuno. Gli umanisti, in particolare, non sono atei, nè indifferenti, o scettici; non credono alla Provvidenza, sì ad un oscuro ed illogico Fato. Gli spiriti più profondi, sensibili all'infinito mistero, sono piuttosto deisti, ossia hanno una vaga credenza in Dio e nell'immortalità dell'anima, per sotter-

anea influenza del misticismo medievale e del rinnovato platonismo (1).

Questa essendo la nuova cultura, o civiltà, s'intende come, in corrispondenza con la nuova realtà politica, fosse scritto il *Principe* del Machiavelli; con la nuova condizione della vita letteraria, il *Cortegiano* del Castiglioni; col nuovo culto della bellezza, l'*Orlando furioso*. La natura è svelata: l'*Arcadia* del Sannazzaro, l'*Aminta*, il *Pastor fido*. La vita quotidiana interessa: commedie e *decameroni*. Sviluppo dell'individualità: Cellini, nella zona inferiore, nella superiore, Leonardo e Michelangelo. Infine, moralità e religione inaridite: essiccate quindi le fonti del tragico, ubertose quelle del comico... Il Teatro subisce le stesse influenze, le stesse trasformazioni: diventa aristocratico, destinato a un pubblico sceltissimo di nobili e di letterati; attinge le vette nel dramma pastorale e nella commedia, rimane in basso nella tragedia; ossia realizza esteticamente soltanto ciò ch'è vivo nella coscienza del Rinascimento. Nè poteva essere altrimenti.

IL SOGNO MITOLOGICO E GEORGICO

Le sacre rappresentazioni, talvolta, interrompevano l'azione, introducendo intermezzi, o *intermedi* allegorici, aventi relazione col dramma, o nessuna, di carattere solitamente laico, e tendenti ad assumere un'importanza sproporzionata al primitivo loro ufficio, e magari maggiore di quella della stessa rappresentazione. Certo, il popolino non doveva capir molto di quelle allegorie complicate e farragginose; e tuttavia, doveva divertirsi dinanzi alla ridda di colori e splendori, che abili scenaristi, attrezzisti e sarti, avevano preparata e combinata. Gli altri, i colti, i raffinati, si saran compiaciuti d'uno spettacolo che, oltre tutto, vellicava la loro erudita vanità, in cerca di significati riposti e di simbolismo.

Non solo le sacre rappresentazioni; anche i drammi profani (commedie e tragedie) solevano essere interrotti da siffatti *intermedi*. Già sin dagli ultimi decenni

(1) Cfr. JACOPO BURCKHARDT, *Op. cit.*

del 400, si ha notizia di brevi rappresentazioni allegoriche, appunto dello stesso genere degl'intermedi, le quali venivano eseguite da sole, indipendentemente da ogni altro spettacolo, in occasione di ricorrenze o avvenimenti lieti, pubblici o privati: a Napoli, per esempio, presso gli Aragona; a Milano, presso i Visconti; in casa di cardinali, a Roma; a Bologna, in casa Bentivoglio; e così a Genova, Urbino, Pesaro, ecc.; e quasi sempre, per nozze principesche, visite cospicue, entrate di conquistatori, patti d'alleanze, meravigliosi conviti... Ricorderò almeno la rappresentazione allegorica di SERAFINO AQUILANO, eseguita a Mantova (1495); nella quale la *Voluttà*, sotto le spoglie dello stesso autore, «lascivamente vestito», celebrava la vita sensuale e gioconda, la *Virtù* si lagnava di non poter trovare albergo, se non alla corte mantovana, e la *Fama* cantava le lodi di Francesco Gonzaga e di Ferdinando d'Aragona. Ed anche, le *farse* del SANNAZZARO (farse, in questo caso, nel significato di rappresentazioni allegoriche), fra le quali, particolarmente note, quelle del 1492, rappresentate a Napoli, in occasione della caduta di Granata e la distruzione della potenza araba in Spagna, alla presenza di Alfonso duca di Calabria e d'altri principi illustri. Personaggi: Maometto, la Fede, la Letizia, nella prima; nella seconda, Pallade, la Fama, Apollo... Metri: frottole e terzine (quella di Serafino Aquilano è in terzine ed endecasillabi con rimalmezzo). Accompagnamento: canto, suoni, danze... (1).

Codeste rappresentazioni, interessanti per la storia del costume, non hanno alcun valore dal punto di vista poetico: l'allegoria uccide la poesia. Esse però hanno, in un certo senso, il merito d'aver preparato il capolavoro drammatico del POLIZIANO, che, pur non essendo allegorico, è mitologico, allo stesso modo degli *intermedi*, e di consimili rappresentazioni.

Ma che cos'è precisamente l'*Orfeo*? — Il Carducci lo considera «il primo passo a rendere secolare il dramma», ma, in sostanza, una rappresentazione, alla guisa

(1) Per la rappresentazione allegorica e la farsa napoletana, cfr. SANESI, *Op. cit.*, p. 150-61; B. CROCE, *I teatri di Napoli* (Napoli, Pierro, 1895) p. 4 sgg.; F. TORRACA, *Studi di storia lett. napoletana* (Livorno, Vigo, 1884) p. 17, 267 sgg.

della sacra fiorentina; giacchè, a parte la sostituzione dell'egloga all'evangelo, o alla leggenda, e una maggiore arte, e una più ricca e viva liricità, tutto il resto corrisponde perfettamente: non svolgimento nè contrasto di caratteri, ma narrazione dialogata, assurgente di quando in quando alla lirica; rappresentazione del fatto, secondo un ordine cronologico, senza unità di tempo e di luogo, e senza una disposizione o economia, veramente drammatica; la scena, infine, immobile e duplice (1). Senonchè, codeste analogie non sono esclusive all'*Orfeo* e alle sacre rappresentazioni; ma si ritrovano in molte tragedie o commedie di tipo medievale. E d'altra parte, le differenze ideali, sentimentali, morali, sono tali e tante, che non sembra possibile dare più importanza alle analogie che alle differenze. È ben più logico, dunque, badando allo spirito più che alla forma, staccare l'*Orfeo* dalla sacra rappresentazione, alla quale è per solito accodato, e della quale è considerato il capolavoro, per metterlo insieme con le rappresentazioni profane, allegorico-mitologiche.

Vediamolo dunque da vicino; e, s'intende, nella lezione dei codici chigiano e riccardiano: *La favola di Orfeo*, rappresentata a Mantova nel 1471, in occasione d'una visita principesca. Non già, nella lezione dell'*Orfeo tragedia*, scoperta dall'Affò, ch'è un rifacimento probabile del Tebaldeo. Giacchè è ben preferibile qualche sprezzatura, o negligenza giovanile (il poeta contava allora diciassette anni!), alle divisioni in scene ed atti, latinamente intitolati, alle aggiunte freddamente eleganti di cori di Driadi, alle correzioni stilistiche, onde la retorica e la pedanteria sostituiscono solitamente la poesia... Ammiriamo questa *favola*, liberissima nell'azione e nella forma, nelle immagini e nei ritmi; così come ammireremmo un sogno delizioso.

L'azione s'inizia con un'egloga: il giovine pastore Aristeo confida al vecchio Mopso le sue pene d'amore per Euridice, « una ninfa più bella che Dīana ». Nel canto egli effonde la sua anima ardente e malinconica, deplorando che la sua vita se ne fugga, consumandosi

(1) G. CARDUCCI, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. A. A. Poliziano* (Firenze, Barbèra, 1863).

come brina al sole, ammonendo l'amata che il tempo fugge, e con esso passano giovinezza e bellezza:

« Digli, zampogna mia, come via fugge
Co gli anni insieme la bellezza snella
E digli come il tempo ne distrugge;
Nè l'età persa mai si rinnovella;
Digli che sappi usar suo' forma bella,
Chè sempre mai non son rose e viole»...

Ma ecco, nella boscaglia, apparire la ninfa: Aristeo la segue, l'insegue, invano pregandola col pianto e con la voce... — L'azione si interrompe. Appare Orfeo, a cantare sulla lira, un'elegantissima saffica latina, in onore del «cardinale mantovano» Francesco Gonzaga: — anacronismo non spiacevole, giacchè il latino vela, allontana, trasfigura, e particolarmente perchè alla lode del cardinale è conserta quella del Mincio, del Po, di Mantova, sì che l'Arcadia pare trasportata nei luoghi reali della rappresentazione. — Un pastore annunzia la morte d'Euridice, morsa da una serpe, mentre fuggiva Aristeo... Finita l'egloga, s'inizia l'elegia. Ma la tristezza disperata d'Orfeo ha avuto il suo preludio nella malinconia dello sfortunato Aristeo: fra Aristeo ed Euridice era la volontà insofferente della donna; fra Orfeo ed Euridice è ora la morte:

« Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
Chè più non si convien l'usato canto»...

Orfeo va dunque alle porte d'Inferno: placa Cerbero e le Furie; giunge a Plutone, e lo supplica di rendergli la sposa:

« Così la ninfa mia per voi si serba,
Quando sua morte gli darà natura,
Or la tenera vite e l'uva acerba
Tagliata avete con la falce dura ».

Interditrice della grazia è la pietosa Proserpina; Plutone la concede, al patto che si sa... — Ahimè, poco dopo Orfeo si volgerà a guardare la sposa, e questa sarà costretta a tornare, ombra fra ombre... Invano egli tornerà sulle sue tracce: la Furia gli sbarra il passo:

« Vane son tue parole:
Vano el pianto e 'l dolor: tua legge è ferma ».

Ond'egli maledice al destino, e — cosa inaspettata — alla donna:

« Che sempre è più leggier ch'al vento foglia;
E mille volte il dì vuole e disvuole:
Segue chi fugge: a chi la vuol s'asconde;
E vanne e vien come alla riva l'onde ».

Orfeo ha torto; ma ben più torto hanno le Baccanti a farne sì aspra vendetta, lacerandolo e portandone in trionfo la testa. Pazzo di dolore, l'uno; ebbre di strage, l'altre... All'egloga e all'elegia è dunque così seguito il ditirambo, aspro e buffonesco, grottesco e sanguinoso: la favola si conclude col canto delle Baccanti ubbriache:

« I' mi moro già di sonno.
Son io ebra, sì o no?
Star più ritti i piè non ponno,
Voi siet'ebrie, ch'io lo so.
Ognun facci com'io fo:
Ognun succi come me:
Ognun segua, Bacco, te ».

Egloga, elegia, ditirambo: rilevando queste tre parti, non ho inteso distinguere tre generi letterari, sì mostrare i tre *momenti* fondamentali del dramma: malinconia, dolore, furore, ciascuno dei quali è preannunziato dal precedente. Per questa successione e gradazione, l'azione, pur svolgendosi fra personaggi quasi privi di caratteristiche individuali, in dialoghi semplicissimi, senza contrasti nè cozzi, ha tuttavia un suo intimo movimento. In realtà, la *situazione* cambia per tre volte in brevissimo tempo; e l'interesse è sempre tenuto desto, non soltanto con lo splendore delle immagini e la ricchezza soave dei ritmi, sì con la mutevolezza delle vicende. — Ma l'*Orfeo* ha una sua profonda unità sentimentale e ideale. Certo, non unità di tragedia, giacchè pur quando vi s'afferma l'implacabilità del Destino, si tratta semplicemente d'un *motivo* poetico e d'un espediente scenico. E del resto, all'ultimo, la ferocia delle

Baccanti si cangia facilmente nella grottesca, rauca ebbrezza, la quale, provocando il riso, cancella ogni altra impressione precedente, e dà il vero significato all'opera intera: l'*Orfeo* è il gioco d'una fantasia fervida e giovanile, che nel mondo cerca la voluttà. Voluttà, nella natura, beata di pingui pascoli e di boschi profondi, odorosa e multicolore; nella donna, cui altro non si chiede che l'appagamento dei sensi; nel canto e persino nel pianto... La giovinezza e la bellezza: ecco la vera realtà della vita. Ma esse passano presto; e passate che sieno, non resta che rimpiangerle. L'*Orfeo* esprime appunto tale rimpianto. Perciò Euridice, ossia la giovinezza, la bellezza, l'amore, fugge da Aristeo e sfugge ad Orfeo; perciò Aristeo ed Orfeo piangono e maledicono, rinnegando la stessa femminilità. La quale tuttavia è la vera trionfatrice, sotto le spoglie d'Euridice, di Proserpina suaditrice di Plutone, delle Baccanti crudeli, ossia come tenerezza, pietoso predominio, rabbia vendicatrice...

Nell'*Orfeo* è, in sintesi, tutto il Poliziano: quello delle odi e delle elegie latine, più o meno encomiastiche; quello delle *Stanze* descrittive e sensuali; quello dei delicati rispetti d'amore e delle maliziose canzoni a ballo. Direi quasi che in esso sia conclusa, sotto la forma più aristocratica e raffinata possibile, tutta l'anima del Rinascimento: idillica, voluttuosa, venata di malinconia, vaga di molli ritmi e d'immagini versicolori...

L'*Orfeo* raccolse larga messe d'approvazioni fra i contemporanei, nonostante il disprezzo che il Poliziano maturo affettò per l'opera dell'adolescente, composta «in tempo di dui giorni, intra continui tumulti»; ebbe una grande e duratura fortuna. Difatti dell'*Orfeo* si hanno due rifacimenti: quello del Tebaldeo, e quello intitolato *Favola di Orfeo e Aristeo*; parecchi travestimenti in composizioni drammatiche ed epiche, anche popolari; moltissime edizioni... Naturalmente non potevano mancare neppure le imitazioni: e fra queste, ricordiamo pure il *Cefalo* di NICCOLO' DA CORREGGIO (1487), e l'*Atteone* (1480-90) o la Danae (1496), di BALDASSARRE TACCONE. Ma delle altre sarà meglio tacere... Non mi fermerò neppure sul *Timone* del BOIARDO, nè sulle rappresentazioni di GALEOTTO DEL CARRETTO e di BERNARDO ACCOLTI, che passano sotto il nome di «drammi mescidati», perchè contengono elementi clas-

sico-pagani ed elementi della sacra rappresentazione, svolgendo argomenti mitologici e novellistici, antichi e contemporanei. Operette affatto mediocri, compreso il *Timone*, nelle cui faticose terzine non brillano nè lo spirito di Luciano, dal quale è pur tolto l'argomento, nè il sorriso del poeta d'*Orlando*; e dove certo non vivono nè il misantropo Timone, è, tanto meno, Giove e Mercurio, Ricchezza, Fama, Auxilio... In verità, per trovare qualcosa di degno dell'*Orfeo*, e insieme d'analogo ad esso, bisogna giungere all'*Aminta* e al *Pastor fido*. Il salto è un po' forte; ma necessario.

L'antichità aveva conosciuto l'*idillio* di Teocrito, obbiiettivo, realistico, drammatico; e la *bucolica* di Virgilio, con pastori stilizzati, ombreggianti personalità contemporanee, con discorsi elevati e teorici. Nel Medio Evo, la bucolica virgiliana, chiamata impropriamente *ecloga* fin dall'epoca carolingia, e interpretata allegoricamente, ebbe moltissime imitazioni. Ne fecero Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e in seguito, sempre in latino, il Boiardo, il Poliziano, il Sannazzaro, il Vida... Nel Rinascimento, accanto all'ecloghe latine, vi fu una larga fioritura di poemetti rusticali in volgare, ed opere di Lorenzo, del Pulci, del Berni; e la mirabile *Arcadia* del Sannazzaro, elegantissima, coloratissima, profumatissima, gli uni e l'altra, privi d'allegoria, sebbene quelli si studiassero di cogliere direttamente la viva realtà campagnola, questa si compiacesse di vagheggiare una specie di età dell'oro, un mondo ideale, sereno e dolce: quello stesso, che nel Quattrocento vagheggiarono il Poliziano nelle *Stanze*, il Magnifico nell'*Ambra* e nelle *Selve*, e nel Cinquecento, il Bembo, il Tansillo, il Molza... (1).

Come e perchè, alla fine del Medio Evo, fiorisse così copiosamente l'*idillio*, è stato spesso discusso. Secondo il De Sanctis, «l'ideale poetico, posto fuori della società, in un mondo pastorale, rivelava una vita sociale prosaica, vuota di ogni idealità. La poesia, incalzata da tanta

(1) Cfr. F. MACRÌ-LEONE, *La bucolica latina nella letter. it. del sec. XV* (Torino Loescher, 1889); G. CARDUCCI, *L'Aminta di T. Tasso* (Opere, vol. XV, p. 360-78).

prosa, si rifuggiva, come in un ultimo asilo, ne' campi, e là gli uomini di qualche valore attingevano le loro ispirazioni; di là uscirono i versi del Poliziano, del Pontano e del Tasso » (1). Per il Carducci, invece, i grandi Trecentisti sarebbero andati a cercar la poesia nel mondo pastorale per una ragione *sociale* (non ne potevano più di baroni e cavalieri, di monaci e frati, e nemmeno dei cittadini!), e per un'altra *letteraria* (sentendosi mancare la forma drammatica, credettero trovarne un'apparenza nei dialoghi dell'ecloga)... (2). Ma forse la ragione più profonda è da cercarsi in quella « scoperta del bello nel paesaggio », in quel senso novamente risuscitato della « vita reale ordinaria », e particolarmente campestre, di cui parla il Burckhardt (3). Ad ogni modo, a noi basta osservare come in un ambiente letterario così favorevole all'idillio, non fosse difficile la nascita del dramma pastorale; tanto più che, oltre allo spirito, nell'idillio era già inclusa anche la forma drammatica. Questa « drammaticità » è testimoniata, pure estrinsecamente, dal fatto che parecchie egloghe furono veramente rappresentate, in occasioni analoghe a quelle che si notarono a proposito degli spettacoli mitologici ed allegorici. A parte che negli stessi drammi mitologici erano apparsi dei pastori, in scene veramente pastorali, come nell'*Orfeo*, negli *intermedi* del *Cefalo*, nella farsa di A. GALEAZZO BENTIVOGLIO; d'egloghe drammatiche se ne contano d'autori noti ed ignoti, e fra i primi, di BERNARDO BELLINCIONI, di GALEOTTO DEL CARRETTO, di SERAFINO AQUILANO, del TEBALDEO, dell'ARIOSTO...

Chi volesse disegnare una linea di sviluppo da queste al dramma pastorale, dovrebbe soffermarsi sul *Tirsi* del CASTIGLIONE (rappresentato nel 1506 nella piccola e pur splendida corte d'Urbino) ove l'innamorato sfoga in armoniose ottave il suo dolore:

« Spesso per la pietà del mio dolore
Scordan le matri dar latte agli agnelli;
E veggendo languir il suo pastore

(1) DE SANCTIS, *Storia lett. it.*, II, 183.

(2) G. CARDUCCI, *Op. cit.* p. 366-67.

(3) *Op. cit.*, Vol. II. c. III e IX.

Non seguitan l'armento i miei vitelli:
Escon talor di quel boschetto fuore
A pianger meco i semplicetti augelli:
Talor nascosti in sue fronzute stanze
Par che cantin le mie dolci speranze».

Egloga, dove, in forma più elegante che nelle altre, risuonano i motivi tradizionali della natura serenamente bella, dell'amore insoddisfatto, del desiderio struggente, esalante nel canto. — Dopo il *Tirsi*, ecco altre egloghe rappresentative, più ampie e complesse: l'*Amaranta* di G. B. CASALIO, la *Cecaria* d'ANTONIO EPICURO, i *Due Pellegrini* di LUIGI TANSILLO... In quest'ultima, oltre i due soliti pastori innamorati, appare l'Anima stessa della donna amata, già morta, ed anche un Coro ragionante d'amore:

« Amor, se sei tu affanno,
Come lusinghi il core, e nutri il seno?
Amor, se sei tiranno,
Come hai tu l'occhio di dolcezza pieno?
State avvertiti, amanti;
Che nel miel' ave il fiel, ne i guardi i pianti»...

Qui non è soltanto dialogo, ma azione, per quanto rudimentale (l'amante vuole uccidersi; glielo impedisce l'ombra dell'amata, apparsa improvvisamente); ed anche un'evoluzione psicologica, in quanto l'amante dalla disperazione passa alla rassegnazione, e infine all'esaltazione:

« Marmo non già, ma l'universo Mondo
Resti sepolcro a queste membra belle:
Copregli il ciel, quant'egli gira a tondo,
E sian le torce sue tutte le stelle;
E in vece di memoria, orribil pondo
Resti l'eternità, che ne favelle;
E acciò vi sia più eterna sepoltura,
Piangianvi gli Elementi e la Natura».

Di qui all'*Egle* di G. B. GIRALDI CINTHIO (1545) e al *Sacrificio* di AGOSTINO BECCARI (1554), entrambe rappresentate alla corte di Ferrara, il passaggio è naturale. Vero è che il Giraldi fece di gran discorsi sulla «satira»,

o dramma satiresco, ispirato da Bacco, ed essenzialmente classico, che doveva sostituire sulla scena la solita ecloga; ma, in realtà, la sua *Egle* segue la tradizione dell'ecloga, per quanto con sviluppo maggiore. Così, pure il *Sacrificio* del Beccari; se non che, rappresentando tre amori, «che con varietà e novità di episodi pervengono a termine felice», intrecciando le tre azioni corrispondenti, consertando il comico al serio, distinguendo l'azione in cinque atti, adoperando infine, come metro fondamentale l'endecasillabo sciolto, esso può ormai chiamarsi « favola pastorale »:

« Una favola nova pastorale
Ch'altra non fu giammai forse più udita
Di questa sorte recitarsi in scena ».

Lo stesso Guarini, più tardi, riconoscerà al Beccari codesto « merito di priorità »: « regolando molti pastorali ragionamenti sotto una forma di drammatica favola, e distinguendola in atti, col suo principio, mezzo e fine sufficiente e proporzionato, col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decorso e con l'altre parti sue necessarie, se non il coro, che fu poi giunto dal Tasso, ne fè nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori, e per questo la chiamò favola pastorale » (1).

Però, secondo la nota opinione del Carducci, le cose stanno altrimenti; per lui cioè, la favola pastorale, fiorita a Ferrara, non avrebbe nulla a che vedere con le commedie pastorali e rusticali, e nemmeno con le egloghe auliche, essendo tutta classica, esemplata sulla commedia e sulla tragedia classiciste estensi e sui modelli classici antichi (2). Nè il Carducci cambiò parere, quando il Rossi, che quella dipendenza aveva sostenuta, replicò con nuovi forti argomenti, pur abbandonando la tesi per ciò che si riferiva alle forme rusticali (3). La

(1) G. B. GUARINI, *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica* (Ed. Brognoligo) (Bari, Laterza, 1914), p. 273.

(2) G. CARDUCCI, *Opere*, vol. XV, p. 379-444.

(3) VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor fido* (Torino, Loescher, 1886). Cfr. *Giornale stor. lett. it.*, XXXI, 108 sg.

questione rimase là ; chi, in seguito, riprese l'argomento, si attenne a una tesi intermedia (1). — Ora che lo studio delle derivazioni e delle fonti non ha, secondo le idee estetiche mutate, che un'importanza di curiosità, il problema non può appassionarci ; ed esso appare realmente superato. Ad ogni modo, ci basta osservare come nel periodo, che intercorse fra l'*Orfeo* e l'*Aminta*, in tutta Italia fiorì un numero straordinario di egloghe rappresentative, e che in particolare, la favola pastorale, nella sua forma esteriore, apparve primamente a Ferrara, dove eran vissuti molti autori bucolici, dai Beccari e Giraldi al Tebaldeo, da Gualtierio da Sanvitale a Niccolò da Correggio. L'*Aminta* non è, dunque, un fiore solitario in una landa selvaggia, ma il più alto germoglio d'una pianta lussureggiante, i cui umori vitali son tratti d'ogni parte, dal cielo classico e dal terriccio moderno...

« L'*Aminta* è un portento: portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondentisi negli effetti, che è il sommo nell'arte della poesia riflessa: portento storico nella spirituale continuità della poesia italiana, perchè venne al momento opportuno, chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento e aprendo nella idealizzazione, se può dirsi, della sensualità voluttuosamente malinconica l'età della musica, la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alla poesia » (2). E prima del Carducci, il De Sanctis aveva sostenuto che nell'*Aminta* « è un mondo raffinato, e la stessa semplicità è un raffinamento. A' contemporanei parve un miracolo di perfezione, e certo non ci è opera d'arte così finamente lavorata » ; « vi penetra una mollezza musicale, piena di grazia e delicatezza, che rende voluttuosa anche la lacrima » ; v'appare il mondo lirico tassesco « in tutta la sua purezza idillica ed elegiaca » (3). Prima del De Sanctis, altri avevano deplorata la mancanza di drammaticità ; e se l'uno disse

(1) FRANCESCO FLAMINI, *Il Cinquecento* (Il dramma pastorale); E. CARRARA, *Op. cit.* p. 297 sgg.

(2) CARDUCCI, *Opere*, XV, p. 351.

(3) DE SANCTIS, *Op. cit.* II, 178-79.

che l'*Aminta* « sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata anzichè vera rappresentazione », lo Schlegel aveva notato che « l'azione sovente non progredisce », e l'Alfieri confessato: « l'intreccio non me ne piace affatto, e tutta la favola si passa in narrazioni inverosimili » (1). L'ha ripetuto il Carrara e recentemente il Donadoni: « Nessuna crisi nei personaggi... Le grandi scene sono descrittive e narrative... L'*Aminta* resta un idillio » (2). Vediamo quanto di vero, quanto di falso, sia in questi giudizi.

La « favola boscareccia » composta nel 1573 da TORQUATO TASSO, se anche non fu rappresentata mai o una sola volta ad Urbino — come ha dimostrato il Solerti —, era tuttavia indubbiamente destinata alle scene. La sua materia fu data dalla tradizione bucolica; le sue eleganze particolari furono imitate dagli elegiaci latini e dai lirici italiani, dal Petrarca al Poliziano; i suoi *motivi* e le sue *situazioni*, tolte dai bucolici e romanzieri greci e latini, e dagli italiani, dal Sannazzaro al Beccari; il suo metro, infine, (alternanza d'endecasillabi sciolti con settenari), foggiato secondo le teorie e l'esempio dello Speroni. Svolgendo l'azione nel giro d'un giorno, e in un sol « luogo di passo », o crocicchio, la favola rispettava la famose unità pseudo-aristoteliche; introducendo i cori, e le peripezie e le agnizioni, s'accostava alla tragedia; infiltrando qualche personaggio comico o grottesco, introducendo qualche scena arguta ed ironica, terminando con uno scioglimento lieto, s'avvicinava alla commedia.... Ma con ciò, Tasso non inventava nulla. E tuttavia, rappresentando stati d'animo successivi, osservati dalla realtà spirituale, proiettandoli sopra uno schermo iridescente, svolgendoli secondo un ritmo fondamentale, che non esclude la varietà dei ritmi secondari, creava un capolavoro di verità e di poesia.

La verità è assai meno nelle allusioni particolari e negli accenni personali, che nella sostanza psicologica ge-

(1) A. G. SCHLEGEL, *Corso lett. drammatica* (trad. Gherardini) Lez. IX. Il giudizio sull'Alfieri è tolto dal Carducci, che lo trascrisse dai manoscritti alfieriani della Laurenziana.

(2) CARRARA, *Op. cit.* p. 335; EUGENIO DONADONI, *Torquato Tasso* (Firenze, Battistelli, 1921) I, 123-26.

nerale. Non negherò cioè che in Tirsi sia il riflesso di Torquato stesso, felice cortigiano, dimentico della sua Licori-Bendidio, scettico e indifferente per ogni tormentoso amore; che in Aminta, amante infelice, sia un riflesso del lirico, ancor lamentoso; in Mopso, maligno, invidioso e affascinatore, l'ombra dello Speroni; in Elpino, il Pigna; e in persone di cui si discorre, essendo assenti, il duca Alfonso, le sorelle Lucrezia e Leonora, e dame e cortigiani della corte ferrarese. Ma, pur ammettendo ciò, non consentirò col Donadoni nel chiamare l'*Aminta*, un poema « autobiografico » (1). Mi basta chiamarlo *umano*. Infatti, — udite: la rappresentazione incomincia.

È il prologo: Amore, in abito pastorale, essendo sfuggito alla vigilanza egoista e tiranna di Venere, vuole oggi ammolire il cuore della ninfa Silvia, insensibile all'amore di Aminta:

« Queste selve oggi ragionar d'Amore
Udranno in nuova guisa: e ben parrassi
Che la mia deità sia qui presente
In sè medesima e non ne' suoi ministri.
Spirerò nobiliti sensi a' rozzi petti,
Raddolcirò de le lor lingue il suono,
Perchè ovunque i' mi sia, io sono Amore,
Ne' pastori non men che ne gli eroi » (2).

È un prologo che richiama bensì i prologhi d'Euripide e delle due commedie di Plauto, ma pure quelli dell'*Orfeo* polizianesco e della *Canace* speroniana; e inquadra bellamente l'azione umana nell'azione divina, annunciando l'idealizzazione d'uomini e cose in nome e per virtù dell'eguagliante amore, allo scopo confessato di

« Render simili a le più dotte cetre
Le rustiche sampogne »...

Finito il prologo, ecco Dafne e Silvia: questa, giovinetta ferma nel suo casto, freddo ed orgoglioso pro-

(1) DONADONI, *Op. cit.*, I, p. 129-39.

(2) Le citazioni son fatte dall'edizione del SOLERTI, *Opere minori in versi di T. T.* (Bologna, Zanichelli, 1895).

posito di non amare alcun uomo, nemmeno l'antico compagno di giochi fanciulleschi, Aminta; l'altra, donna matura, esperta, lusingatrice, strenua difenditrice dell'amore e favoreggiatrice d'Aminta. Ma invano Dafne esalta l'amore, come l'anima di tutto il creato:

(« Mira là quel Colombo
Con che dolce susurro lusingando
Bacia la sua compagna;
Odi quel lusignuolo
Che va di ramo in ramo
Cantando: *Io amo, io amo*... »);

invano ella minaccia perfino l'inferno alle donne « ingrate e sconoscenti »: Silvia è incrollabile. Aminta ha ben ragione di lamentarsi della crudeltà della bella! Alla speranza che l'amico Tirsi vorrebbe fargli balenare, la donna essendo

« cosa mobil per natura
Più che fraschetta al vento, e più che cima
Di pieghevole spica »,

non sa credere; solo gli sorride il pensiero che forse, morendo, riuscirà a strapparle finalmente una parola di compianto: « Oh, pur qui fosse, e fosse mio! ». E protendendosi verso la morte, egli s'abbandona all'onda dei ricordi: quando improvvisamente s'innamorò

(« E bevea da' suoi lumi
Un'estranea dolcezza,
Che lasciava nel fine
Un non so che d'amaro:
Sospirava sovente, e non sapeva
La cagion de' sospiri »);

quando con un grazioso strattagemma si fece baciare da lei

(« al cor scendeva
Quella dolcezza, mista
D'un secreto veleno »);

quando infine confessò il suo amore, e fu sdegnosamente respinto.... Il suo destino è ormai certo: lo stesso

Mopso gliel' ha predetto. Ma Tirsi gli dimostra come Mopso sia falso profeta e pessimo consigliere; e però Aminta finisce col rimettere all'amico « la cura di sua vita ».... Interviene il Coro, il quale esalta la favoleggiata età dell'oro, non per l'abbondanza dei frutti e la facilità della vita, sì per la mancanza della legge dell'onore, « vano nome senza soggetto », « idolo d'errori e d'inganno »:

« Ma legge aurea e felice
Che Natura scolpì: *S'ei piace, ei lice* ».

Ed invita in conclusione ad amare:

« Amiam, chè non ha tregua
Con gli anni umana vita, e si dilegua.
Amiam: chè il Sol si muore e poi rinasce,
A noi sua breve luce
S'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce ».

Il secondo atto s'inizia con l'arguto monologo d'un Satiro: figura ch'era già apparsa nell'*Egle* e nel *Sacrificio*, ma qui assume atteggiamenti suoi proprî. Madrigaleggia con malizia e lascivia, paragonando le belle membra di Silvia a fiori, pomi, favi di miele; si pavoneggia per la sua robusta virilità; promette d'adoperare contro Silvia la forza. Volgarità e raffinatezza, rozzezza e bonarietà, si mescolano insieme nelle sue parole, provocando piuttosto il sorriso che la ripugnanza. Scomparso il Satiro, tornano i pastori, e precisamente Dafne e Tirsi, esperti d'amore, depositari di preziosi segreti, d'accordo nel voler ravvicinare Silvia e Aminta, e conversatori eleganti ed arguti: infatti la loro scena deve considerarsi una conversazione scintillante di spirito e d'epigrammi, quale poteva svolgersi in una corte del tempo:

« Or non sai tu com'è fatta la donna?
Fugge, e fuggendo vuol ch'altri la giunga;
Niega, e negando vuol ch'altri si togli;
Pugna, e pugnando vuol ch'altri la vinca »...

Alla fine, si mettono d'accordo: Silvia andrà al fonte a bagnarsi; Aminta la sorprenderà nuda. Si ca-

pisce che l'onesto e delicato Aminta non s'induce facilmente a un'astuzia sì volgare; ma Tirsi riesce almeno a metterlo in cammino. È probabile che Amore faccia il resto: quell'Amore, che, come canta novamente il Coro, è il sol degno maestro di se stesso, e sa esprimersi meglio in parole interrotte, che con voci adorne e dotte:

« E 'l silenzio ancor suole
Aver prieghi e parole »...

Ciò che accade al fonte, non vedremo, ma sapremo all'inizio del terz'atto. Tirsi infatti narra al Coro come il Satiro avesse sorpresa Silvia, e legatala ad un albero, già s'apprestasse a farle violenza, quando egli e Aminta sopraggiunsero, mettendolo in fuga. Ma Silvia è veramente incorreggibile. Aminta, pur ammirando le sue belle membra,

« Che come suole tremolare il latte
Ne' giunchi, sì parean morbide e bianche .

l'aveva sciolta,

« In modo tal che pareo che temesse
Pur di toccarle e desiasse insieme »;

eppure la giovinetta, anzichè grata, s'è mostrata scortese e dispettosa, come se Aminta fosse colpevole. È fuggita; e Tirsi, dopo averla invano inseguita, tornando al fonte, non vi ha più trovato nemmeno l'amico. — L'azione dunque, per evidenti ragioni di decenza, non s'è svolta dinanzi allo spettatore; in compenso, vediamo il cambiamento operato dal fatto sull'animo d'Aminta. Il quale, dopo esserci apparso addolorato nel prim'atto, nel secondo, con qualche vaga speranza, ora ci si mostra angosciato. E dall'angoscia trapassa alla disperazione, quando sa da Nerina che è stato visto il bianco velo della ninfa vicino a sette lupi, che leccavano sangue intorno ad ossa ignude:

« Oh velo, oh sangue!
Oh, Silvia, tu se' morta! »

Accusa Dafne, cagione d'ogni suo male, domanda il velo di Silvia, e fugge, deliberato ad uccidersi. —

La scena è bella, efficace; ed anche più sarebbe stata, se non fosse stata guasta da qualche apostrofe sottile, o *concetto*, e da quel velo, senza il quale pare che Aminta non abbia la forza di uccidersi.

Lo spettatore passa di meraviglia in meraviglia. Dopo il second'atto si aspettava l'esito felice della sorpresa al fonte; al terzo si sa, invece, che tutto è andato male: Silvia probabilmente morta, Aminta risoluto ad uccidersi. Ora s'attende la catastrofe.... Ma, appena alzata la tela, ecco Silvia, fresca come una rosa, raccontare a Dafne come, inseguita da un lupo, sia sfuggita. Colpo di scena, piacevole anche se il racconto sia poco credibile. Qui, come altrove, l'inverosimiglianza non turba, tuttavia, la verità psicologica dell'*Aminta*. Alla letizia segue immediatamente il dolore; al primo colpo di scena, un altro, psicologico, anche più singolare. All'udire infatti che Aminta è corso ad uccidersi per lei, la fredda Silvia si commuove profondamente:

« Ohimè, che tu m'accorri! e quel cordoglio
Ch'io sento de 'l suo caso inacerbisci
Con l'acerba memoria
De la mia crudeltate,
Ch'io chiamava onestade: e ben fu tale,
Ma fu troppo severa e rigorosa.
Or me n'accorgo e pento.»

Pentimento, che rivela l'amore. Alla fine ella stessa confessa:

« Oh potess'io
Con l'amor mio comprar la vita sua,
Anzi pur con la mia la vita sua,
S'egli è pur morto!»

E quando Ergasto racconta il salto d'Aminta in un burrone, donde non sarà tratto che morto, ella s'irrigidisce nella sua disperazione, per tutto ascoltare e soffrire; poi maledice alla sua purità troppo insensibile, e giura che se non fu, nel mondo, sarà compagna d'Aminta, all'inferno:

« Pastor, di che piangete?
Se piangete il mio affanno,

Io non merto pietale,
Chè non la seppi usare:
Se piangete il morire
Del misero innocente
Questo è picciolo segno
A sì alta cagione »...

Ora ella cercherà il cadavere dell'amato per seppellirlo ; poi...

« A Dio, pastori;
Piaggie, a Dio; a Dio, selve, e fiumi, a Dio ».

È una scena, questa, che corrisponde, in un certo modo, a quella d'Aminta nell'atto precedente ; ed è più commovente e schietta, sebbene anch'essa contenga sottigliezze, concetti, giochi di parole, giacchè, meglio che altrove, le narrazioni non servono a dar prova semplicemente dell'eloquenza e abilità descrittiva del poeta, sì a provocare il gioco dei sentimenti.

Ora, dunque, ci aspettiamo i funerali d'Aminta e il suicidio di Silvia... Ma ecco, un nuovo colpo di scena: il saggio Elpino annunzia che Aminta non è morto: il famoso salto nel burrone non gli ha procurato che qualche ammaccatura, e... le braccia di Silvia felice:

« Egli or si giace
Ne 'l seno accolto de l'amata ninfa,
Quanto spietata già, tanto or pietosa;
E le rasciuga de' begli occhi il pianto
Con la sua bocca...»

La narrazione è fatta sapientemente, con interruzioni, divagazioni e ritorni, che la dramatizzano. Dopo le incertezze dei due primi atti, e il tumulto sentimentale provocato dal terzo e quart'atto, il quinto ci calma e rasserena. Ormai possiamo sorridere, insieme col Coro, il quale, lasciate le astratte considerazioni, conclude l'azione, augurandosi argutamente di poter conquistare la felicità non a sì caro prezzo:

« Me la mia ninfa accoglia
Dopo brevi preghiere e servir breve

E siano i condimenti
De le nostre dolcezze
Non sì gravi tormenti
Ma soavi disdegni,
E soavi repulse,
Risse e guerre cui segua,
Reintegrando i cuori, o pace o tregua.» —

Finita l'azione in terra, termina anche quella celeste: ecco Venere, in cerca del figlio fuggitivo... Chi le indica dove egli sia? È un bimbo dal volto affocato, la fronte lasciva, gli occhi infiammati, ingannevole riso; umile in sembiante, tiranno nel cuore... Nessuno parla?

«Ma, poi che qui no'l trovo,
Prima che a'l ciel ritorni,
Andrò cercando in terra altri soggiorni...»

L' *Aminta* è un dramma per il suo generale movimento psicologico, specialmente notevole in Aminta e Silvia; ed è un dramma non cortigianesco, ma umano, in quanto il sorgere e avvampare d'amore, e il desiderio della morte — i due sentimenti dominanti nell'opera, cui s'aggiungono, in ordine secondario, la pietà, il compianto, la malizia, il sorriso... — sono inerenti all'anima nostra, oltre i confini di tempo e di spazio. Dramma anche, svariato nei personaggi, saggi ed arguti come Elpino, maliziosi e scettici come Dafne e Tirsi, mefistofelici come il Satiro... — Il dramma non sale sino alla tragicità, poichè l'amore, pur svolazzando continuamente intorno alla fiamma della morte, non vi brucia mai le sue ali; nè discende sino all'idillico esclusivo, giacchè non soltanto mormora e sospira, ma grida e piange con insolita energia. Confrontiamolo con l'*Orfeo*: questo è il gioco d'una fantasia voluttuosa, il sogno malinconico d'uno spirito che conosce la labilità della giovinezza e della bellezza; quello, il grido di trionfo del maschio sopra la donna, della passione sopra il pudore, del piacere sopra l'onore, della vita sopra la morte. È qui maggiore profondità di sentimenti; anche maggiore drammaticità, giacchè, prima di giungere al trionfo, quale lotta, fra speranze e timori, fra desiderî e terrori! Grido di trionfo; non limpida gioia. V'è infatti nell'A-

mintà, oltre la tristezza delle lamentazioni, qualcosa di torbido, che rende equivoco il sorriso, lo trasforma in sogghigno, o addirittura lo spegne. La lubricità, che il Satiro incarna, s'affaccia e ritorna qua e là, in frasi oscene, o chiaramente allusive: — e son storie di baci goduti e di ammirate nudità, di violenza minacciata e di donazioni promesse... Ma questa stessa lubricità, trovando nella coscienza cristiana del poeta condanna e rimorso, non può essere lieta, sì torbida e cupa; anzi, essa proietta su tutto il lavoro, anche sulle parti che si direbbero pure e innocenti, un'ombra inquietante. Si direbbe che nell'*Aminta* si senta l'aspro sapore del frutto proibito, o piuttosto, lo strano soffio caprigno del diavolo tentatore... Non dirò tuttavia che il dramma tassesco sia un canto « fescennino o saturnale », come vuole il Donadoni; giacchè penso che, dopo tutto, nonostante le ripetute esaltazioni della carne, è pur sempre lo spirito il vero vittorioso: lo spirito, come pietà. Chè infatti per pietà Silvia si commuove, s'innamora e s'abbandona...

La fortuna dell'*Aminta*, in Italia e fuori d'Italia fu strepitosa; innumerevoli le ristampe, le traduzioni, le composizioni musicali, le imitazioni... Il Boccalini, in un passo assai citato de' *Ragguagli* poté affermare che il Tasso era stato bensì nominato da Apollo gran contestabile della poesia italiana, ma alcuni furbacchiotti poeti, approfittando della baldanza, gli avevan rotto lo scrigno più segreto, n'avevan rubato l'*Aminta*, e poi, scoperti e inseguiti, s'eran ritirati nella casa dell'Imitazione (1)...

Imitatore fu anche il ferrarese GIAMBATTITA GUARINI; eppure, pel suo ingegno straordinario, fu considerato, come autore del *Pastor fido* (1590), emulo del Tasso; così come egli stesso s'atteggiò nel minuzioso e pedantesco commento alla sua « *tragicommedia* », e durante la polemica che ebbe con un erudito professore, Giasone De Nores, avendo questi giudicata mostruosa la forma mezzana di dramma, adottata dal Guarini (*Il Verato primo e secondo*, fusi più tardi, nel 1601, nel

(1) Sulla fortuna dell'*Aminta*, cfr. CARDUCCI, *Op. cit.* p. 467-78; ed anche A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma* (Palermo, Sandron, 1904-05), e *Vita di T. Tasso* (Torino, Loescher, 1895).

Compendio della poesia tragicomica). A noi questa polemica interessa mediocrementemente; e quanto al *Compendio* che ne uscì, bisogna dire che, tolte le argomentazioni basate semplicemente sull'autorità di Aristotile, e però di nessun valore per noi, riconosciuto che il Guarini aveva ragione di difendere la possibilità di fare opera d'arte mediante la commistione di comico e tragico; esso resta un trattatello *tecnico*, utile e interessante pei commediografi novellini, « acciocchè veggano che cotesto non è poema da porvi mano senza aver prima molto ben considerato le tante difficoltà che s'incontrano » (1)...

« Ragionevole, uno, proporzionato, capace d'ogni artificio ch'a ben tessuta favola s'appartenga, e finalmente figliuolo naturale dell'arte e legittimo d'Aristotele »: così loda il Guarini il *Pastor fido* (2). Ma insomma è un dramma pastorale, che implica l'*Aminta*, come questo sottintende la tradizione bucolica e idillica. Il Guarini, in fondo, l'ammette, ma con tante limitazioni che pare voglia dimostrare il contrario. Evidentemente l'orgoglio dell'artista velava il retto giudizio del critico, facendogli attribuire grande importanza ad elementi secondarî, poca ad elementi primarî. Se non orgoglio, era certamente una ben strana illusione, quella che gli fece credere che, rompendo l'equilibrio costantemente mantenuto e perfettamente realizzato dal Tasso nell'*Aminta*, fra serio e faceto, in un tono che non è tragico nè comico, ossia raggiungendo, o tentando raggiungere, la dignità tragica per una parte, e per l'altra, la platealità della più sbrigliata commedia; egli avesse superato il Tasso. Vediamo infatti i mezzi e i risultati.

Per raggiungere la dignità tragica, il poeta ricorse in aiuto alla Moralità, alla Religione, al Destino. Il Tasso s'era abbandonato alla sua musa pagana, senza finzioni o ipocrisia: il Guarini no. Egli cosparge il poema d'innumerevoli sentenze, invitanti alla virtù, e dispregianti il vizio; e nel Coro del quart'atto, s'oppono deliberatamente al Tasso, sostenendo i diritti dell'o-

(1) G. B. GUARINI, *Il pastor fido*, ecc. (Bari, Laterza, 1914), p. 283. Le citazioni saranno fatte da tale edizione.

(2) *Op. cit.*, p. 268.

nore contro il piacere, sostituendo alla formula tassessa « S'ei piace, ei lice », l'altra: « Piaccia, se lice »; all'esaltazione dell'età dell'oro, fatta da Torquato, come quella in cui il senso e la natura eran state l'uniche leggi, l'esaltazione della stessa, in quanto fu innocente, e fedele al legittimo amore; interpretando infine il dramma come la dimostrazione artistica di tale verità:

« Quello è vero gioire,
Che nasce da virtù dopo il soffrire. »

Verrà tempo, anzi, che il Guarini vorrà sostenere che il *Pastor fido* rappresenti il trionfo dell'umanità (Mirtillo) pervenuto alla felicità, ossia alla virtù, ossia all'amore onesto (Amarilli), dopo aver resistito agli allettamenti del senso (Corisca) e aver affrontata serenamente la morte... Quanto alla Religione, il poeta se ne servì, introducendo cori di sacerdoti, rappresentando riti espiatori, e sacrifici che richiamano quelli dell'*Ifigenia* euripidea o dell'*Isacco* belcariano. Infine il Destino serve a giustificare la favola, muovendo tutta l'azione; chè per esso gli Arcadi sono condannati a sacrificare ogni anno una vergine a Diana; ed è predetta la fine del tributo, quando un pastore abbia cancellato con la sua fedeltà l'antica colpa, e due giovani di progenie divina si sieno per amore congiunti.

Senonchè tutto ciò non era che macchina poetica! Al Destino Guarini non credeva, nè poteva credere: esso è nome senza subbietto, messo lì per giustificare i precedenti del dramma e renderlo verosimile. Nè religioso è l'orrore che si può provare dinanzi al sacrificio di Mirtillo (una religione, richiedente vittime umane, non può esser viva nella nostra coscienza!), ma soltanto fisico. Nè sincera è la sua moralità. « Il fondo è sostanzialmente pagano e profano — scrive il De Sanctis —: è il naturalismo, la natura scomunicata e condannata come peccato, che qui, dopo lunga lotta, si scopre non essere altro che la stessa legge del destino » (1). Difatti i passi più poetici, e quindi più sinceramente *sentiti*, son proprio quelli in cui si descrivono baci ed atti volut-

(1) DE SANCTIS, *Op. cit.*, II, 185.

tuosi, bellezze sensuali, o si prorompe in simili confessioni:

« Oh fortunate voi, fère selvagge,
a cui l'alma natura
non die' legge in amar se non d'amore!
Legge umana inumana,
che dà per pena de l'amar la mortel
Se 'l peccar è sì dolce
e 'l non peccar sì necessario, oh troppo
imperfetta natura
che repugni a la legge!
oh! troppo dura legge
che la natura offendi!»

In verità, questo è appunto il vero rimpianto, la vera ed unica fede, viva nel cuore del poeta...

Il Guarini volle anche raggiungere la comicità: si veggano, p. es. la scena al second'atto fra il satiro e Corisca, quella del terzo fra Amarilli e le compagne nel gioco « della cieca », o l'altra degli equivoci e sostituzioni nella spelunca. E in realtà la raggiunge. Comico infatti è il Satiro, sia quando si lamenta dell'infelicità della donna, e delle sue arti di dissimulazione

(« Oh come è indegna e stomachevol cosa
il vederti talor con un pennello
pinger le guance ed occultar le mende
di natura e del tempo; e veder come
il livido pallor fai parer d'ostro,
le rughe appiani e 'l bruno imbianchi e togli
col difetto il difetto, anzi l'accresci!... »);

sia, quando crede di tener finalmente sua preda la diabolica Corisca, e invece cade come uno straccio, con in mano... la parrucca della donna:

« Perfida magal
Non ti bastava aver mentito il core
e 'l volto e le parole e 'l riso e 'l guardo,
s'anco il crin non mentivi? Ecco! poeti,
questo è l'oro nativo e l'ambra pura
che pazzamente voi lodate...»

Comico è il gioco, onde Amarilli, bendata e trepidante d'amore, batte il naso qua e là, e finisce coll'abbracciare Mirtillo. Comici gl'intrighi, per cui, invece di Coridone, inviato da Corisca, entra nella spelonca Mirtillo; Mirtillo è rinchiuso là dentro, insieme con Amarilli, dal Satiro che crede, invece, rinchiudervi Corisca; e Mirtillo e Amarilli, non sapendo l'uno dell'altra, credono reciprocamente alla loro infedeltà. Ma c'è bisogno di dire che si tratta d'una comicità volgare e grossolana, che, per di più, non si sutura affatto col resto?

Freddo ed esanime il tragico, volgare il comico; dell'uno e dell'altro, messi tuttavia vicini, nessuna possibile superiore unità. Non che superare il Tasso, il Guarini ne disorganizza il mondo armonioso e compatto, nè lo sostituisce con un qualsiasi altro veramente nuovo e personale: « Ciò che gli manca — ha ben notato il De Sanctis — è la serietà di un mondo drammatico non essendo questo suo mondo che un prodotto artificiale e meccanico di combinazioni intellettuali » (1).

Tuttavia, si sarebbe ingiusti, se non si riconoscessero al *Pastor fido* pregi d'analisi psicologica e di tecnica drammatica. Messi da parte i personaggi allegorici o di contorno (ambasciatori, indovini, sacerdoti, confidenti...), restano le tre coppie, Silvio-Dorinda, Mirtillo-Amarilli, Satiro-Corisca, intorno a cui l'azione s'avvolge e si svolge. La prima coppia richiama quella tassessa Silvia-Amintas, con la differenza (che ora l'insensibile è l'uomo, simile all'Ippolito euripideò: bella la scena, in cui Silvio ferisce per errore Dorinda, appiattata dietro una fratta, e poi che l'ha vista dolorante, eppur felice, se ne innamora; sebbene in qualche modo ricordi la famosa avventura di Clorinda e Tancredi. La seconda coppia è più originale, in quanto entrambi s'amano sinceramente e disperatamente, ignari del loro amore, in un primo momento, e in un secondo momento, dopo la reciproca confessione, consapevoli della fatalità che li divide; meno originale, nella gara per salvarsi a vicenda, la quale richiama l'episodio d'Olinto e Sofronia. Assai notevole è la scena centrale d'amore fra Mirtillo e Amarilli: l'uno, impetuoso ed appassionato

(1) *Op. cit.*, II, p. 186-7.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

(« Ah! ninfa,
quel che t'ho detto, a pena
è una minuta stilla
de l'infinito mar del pianto mio.»);

l'altra, ferma nella dolorosissima rinunzia, e, quand'egli è partito:

« O Mirtillo, Mirtillo, anima mia,
se vedessi qui dentro
come sta il cor di questa
che chiami crudelissima Amarilli,
so ben che tu di lei
quella pietà, che da lei chiedi, avresti.» —

Quanto al Satiro e a Corisca, l'uno è certamente degno dell'altra. Ma Corisca, non che al Satiro, è superiore ad ogni altro personaggio del dramma, per unità e complessità. Essa è bensì senza pudore e di equivoco passato, tant'è vero che viene dal luogo di tutte le corruzioni, la Città; ma è pur innamorata di Mirtillo; la sua passione è gelosa, rabbiosa, capace di menzogna e magari di delitto, eppure colei che n'è dominata, si mostra alla fine capace e degna di pentimento e di redenzione. Questa complessità psicologica è del tutto inusitata nel dramma pastorale... — Per la tecnica, basterà dire che il drammaturgo distribuisce sapientemente la materia nei cinque atti, onde nel primo sono esposti gli antecedenti, nel secondo s'ordisce la favola, nel terzo s'annoda ed imbroglia, nel quarto tutto appare avviato a una triste catastrofe, nell'ultimo tutto si risolve nel miglior modo possibile. Nel corpo d'ogni atto, il comico s'avvicenda col tragico, le avventure di ciascuna coppia s'intrecciano abilmente con quelle dell'altre, ogni avvenimento si genera dai precedenti e genera i seguenti, con una logica e necessità teatralmente perfette... Aggiungiamo i pregi della forma, la quale è generalmente prolissa e superficiale, in dialoghi procedenti per contrasti affatto verbali, e tuttavia elegante, chiara, musicale. Daremo noi delle prove? Ecco un meraviglioso paragone fra la rosa e la vergine:

« Come in vago giardin rosa gentile,

che ne le verdi sue tenere spoglie
 pur dianzi era dischiusa,
 e sotto l'ombra del notturno velo
 incolta e sconosciuta
 stava posando in sul materno stelo,
 al subito apparir del primo raggio
 che spunti in oriente,
 si desta e si risente
 e scopre al sol, che la vagheggia e mira,
 il suo vermiglio ed odorato seno,
 dov'ape, susurrando,,
 nei mattutini albori
 vola suggendo i rugiadosi umori;
 ma, s'allor non si coglie,
 si che del mezzodì senta le fiamme,
 cade al cader del sole
 sì scolorita in su la siepe ombrosa,
 ch'a pena si può dir: — Questa fu rosa: —
 così la verginella,
 mentre cura materna
 la custodisce e chiude,
 chiude anch'ella il suo petto
 a l'amoroso affetto;
 ma se lascivo sguardo
 di cupido amator vien che la miri,
 e n'oda ella i sospiri,
 gli apre subito il core
 e nel tenero sen riceve amore;
 e se vergogna il cela
 o tenerezza l'affrena,
 la misera tacendo,
 per soverchio desio tutta si strugge.
 Così manca beltà, se 'l foco dura,
 e, perdendo stagion, perde ventura ».

Un bacio:

« E mentre ella si stette
 con la baciata bocca,
 al baciare de la mia,
 immobile e ristretta,
 la dolcezza del mèl sola gustai.
 Ma poi che mi s'offerse anch'ella e porse

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

l'una e l'altra dolcissima sua rosa,
(fosse o sua gentilezza o mia ventura,
so ben che non fu Amore),
e sonâr quelle labbra
e s'incontrâr i nostri baci (oh caro
e prezioso mio dolce tesoro,
t'ho perduto, e non moro?),
allor sentii de l'amorosa pecchia
la spina pungentissima soave
passarmi il cor, che forse
mi fu renduto allora
per poterlo ferire.
Io, poi ch'a morte mi sentii ferito,
come suol disperato,
poco mancò che l'omicide labbra
non mordessi e segnassi;
ma mi ritenne, oimè! l'aura adorata
che, quasi spirto d'anima divina,
risvegliò la modestia
e quel furore estinse.» —

L'architettura del periodo ritmico è davvero sapiente, con quell'avvicinarsi d'endecasillabi e (settenarî, quei frequenti *enjambements* e quelle pause interne, quell'uso assai parco ma armonioso di rime. Vero è che il Tasso, in ciò, aveva preceduto il Guarini, senza avere di quest'ultimo la prolissità; ed è anche vero che qui l'armoniosità diventa talvolta monotonia melodrammatica o da canzonetta, mentre nel Tasso s'era mantenuta in una purissima linea melodica.

In conclusione, il Guarini, superiore al Tasso, come costruttore ed uomo di teatro, gli è di molto inferiore come poeta: il suo mondo poetico è infatti soltanto in apparenza aderente ed organico, in sostanza è scisso e discorde. Nell'*Aminta* era sensibile un che di torbido, che inquinava e spegneva il sorriso; nel *Pastor fido* appare invece l'ipocrisia dello scrittore, che rinnega continuamente se stesso, accogliendo qui ciò che là respinge, o viceversa, e non approfondendo insomma mai nulla. Ma forse codesta ipocrisia non è tanto sua, quanto del suo tempo; e forse, per questo rispetto, il *Pastor fido* è un documento interessante fra gli altri della *Reazione cattolica*.

Col dramma del Guarini la pastorale aveva dato tutto quello che poteva. Dopo, infatti, non furono che imitazioni e rifratture, protraentisi ancora per tutto il 600. E di queste non occorre parlare.

LA REALTÀ COMICA

Il dramma mitologico-georgico è il *sogno* d'una società aristocratica e raffinata. Il sogno medievale aveva prodotto, letterariamente, la leggenda, il dramma sacro, la *Divina Commedia*; il sogno del Rinascimento s'esercita su un mondo di pura fantasia, con sfondi boschivi e tremolanti marine, e rappresenta l'ideale più alto, cui potesse pervenire il poeta del tempo... Ma la realtà era pur sempre là, dinanzi agli occhi e a portata di mano, molteplice e variopinta, precisa e bizzarra, unitaria e contraddittoria. Tragica, politicamente, per quanto assai meno che nel medio evo; in sostanza e in complesso, comica: chè in essa non alitava certo lo spirito dantesco, sì quello boccaccesco. Persa la fede, i rimorsi e gli scrupoli morali non tormentavano più; acquistata la consapevolezza della propria sovranità intellettuale, i cinquecentisti non conoscevano l'esatta misura dell'abbiezione morale in cui eran caduti. Essi poterono dunque stimare buona e soddisfacente la vita; e nello stesso tempo, degna d'una schietta risata. Il riso infatti è il segno sicuro dell'intelligenza, pronta a cogliere le contraddizioni e le discordanze della realtà, le insufficienze della scienza, le grossolanità dell'ignoranza e della superstizione, le degenerazioni della passione, i meccanismi del vizio... E mai secolo fu più intelligente del Cinquecento italiano, pullulante perciò di novelle e commedie comico-realistiche.

Certamente, l'intelligenza può trovare il suo limite nel senso morale; onde, al ridicolo si sostituisca l'irritante e ripugnante, alla comicità la satira. Ma poichè nel Cinquecento esso generalmente mancò (parlo del 500 più schietto, quello che rimase fuori dal raggio d'influenza della Controriforma); s'intende come, di regola, non s'andasse molto oltre al motto, l'arguzia, la parodia, la maldicenza, la buffoneria; e che perciò, nel suo complesso, la commedia cinquecentesca sia riuscita

superficiale. Tuttavia, accade talvolta che la psicologia si faccia profonda, acuta l'osservazione, forte la reazione morale alla constatazione del vero: si genera allora il capolavoro, documento di vita e di bellezza.

È noto che intorno al valore e all'originalità della commedia cinquecentesca si sono espressi pareri assai varî e diversi. Dopo il disprezzo dei Ginguené, Sismondi, Schlegel, la severità dei Cantù ed Emiliani-Giudici, le parziali difese del Settembrini (« Non è imitata quanto si crede, ma à molte parti libere ed originali » (1) e dal De Sanctis (« L'ultimo atto del *Decamerone*; un mondo sfacciato e cinico, i cui protagonisti sono cortigiani e cortigiane » (2); si ebbero le valutazioni dei critici di metodo storico, particolarmente addestrati nella ricerca delle fonti. Ma il De Amicis sostenne che « le commedie italiane del sec. XVI non costituiscono un teatro veramente italiano con qualità sue proprie e caratteristiche che lo distinguano da tutti gli altri, ed in cui il genio nazionale, l'indole propria degli italiani si mostrino esistenti » (3). E ciò, non per mancanza di talento drammatico, nè per le condizioni civili e politiche dell'Italia cinquecentesca; ma semplicemente per la malaugurata imitazione della commedia latina, la quale s'impose per le stesse ragioni, onde s'impose il Rinascimento; inoltre perchè la tradizione della commedia classica non s'era realmente interrotta mai, e la dottrina poetica aristotelica era prevalsa; infine, perchè le condizioni civili e politiche d'Italia assomigliavano assai a quelle ritratte dalla commedia classica. Il De Amicis riconosceva bensì che nella commedia cinquecentesca era il riflesso della vita e dei costumi d'Italia, e che la satira era assai più libera che non nella commedia latina; ma pensava che in quella, come in questa, l'intreccio era l'elemento principale, e quella l'usurpava spesso, per trasposizione o *contaminatio*, da questa; i caratteri erano egualmente tipi astratti; la scena (una piazza), invaria-

(1) LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di letter. italiana* (Napoli, Morano 1892-93) II, 61.

(2) DE SANCTIS, *Op. cit.* II, 133.

(3) VINCENZO DE AMICIS, *L'imitazione latina nella Commedia italiana del XVI sec.* (Firenze, Sansoni, 1897)²

bilmente la stessa; lo svolgimento e risoluzione dell'azione, egualmente determinati dal travestimento e dall'agnizione (1). Altri volle vedere nella commedia italiana «naturalizza, non pura imitazione» e però sostenne che pur le più evidenti analogie erano affatto casuali, corrispondendo direttamente alla realtà contemporanea. L'intrigo infatti non era soltanto l'anima della commedia, sì della civiltà cinquecentesca; onde gli attori si rivolgevano di continuo agli spettatori, riferendosi alle loro condizioni reali. L'azione era posta in una piazza, appunto perchè in piazza, in quel secolo, si facevano gli affari e si discutevano gli avvenimenti. La divisione in cinque atti era dovuta alla necessità di riposo, riconosciuta dalle stesse sacre rappresentazioni con gl'intermezzi. E poi — quanti frizzi contro i ministri, i giudici, i birri e gabellieri del tempo! Quanti accenni alla storia cittadina e italiana! Quante allusioni a industrie, feste, usanze, pregiudizi d'Italia! Quanti tipi, colti dalla realtà! Il servo, il vecchio, il dottore, il giovine, la giovane, la monaca, la pinzochera, il parasito, la cortigiana, il pedante, il medico, il bravo, il giudeo... non erano infatti personaggi reali? Lo stesso «riconoscimento» era un'eventualità non straordinaria in tempi, che avvenivano ratti di giovanetti e giovanette per parte dei corsari turcheschi. (2). Altri, appoggiando direttamente o indirettamente la tesi dell'Agresti, stabilì «alcune relazioni» fra la commedia cinquecentesca e la novellistica ricordandosi d'analoghi confronti, appena accennati dal De Sanctis (3), e svolti dal Camerini con precisione dimostrativa: «la commedia nostra nacque col Boccaccio» (4). Quegli, osservando quanti motivi di novella fossero nella commedia (magie, incanti, negromanzie...), quanti tipi dell'una ritornassero nell'altra (la mezzana, la cortigiana, il soldato smargiasso,

(1) Cfr. G. A. CALZIGNA, *Fino a che punto i commedionografi del Rinascimento abbiano imitato Plauto e Terenzio* (Progr. I. R. Ginnasio Sup. di Capodistria, 1899-900).

(2) ALBERTO AGRESTI, *Studi sulla commedia italiana del sec. XVI* (Napoli, Università, 1871).

(3) DE SANCTIS, *Op. cit.* II, 5, 133.

(4) EUGENIO CAMERINI, *I precursori del Goldoni* (Milano, Sonzogno, 1872).

il pedante, la pinzochera, l'ebreo...), si credette autorizzato a concludere che «la famosa imitazione classica della commedia italiana durante il cinquecento, va giudicata dunque con molto temperamento; e le relazioni... fra novelle e commedie sono prova luminosa dell'originalità, che in parte ha avuto il teatro comico italiano del gran secolo» (1). Chi venne dopo, cercò di conciliare le due tesi, contraddittorie. Il Salza, p. es., pensava che occorresse riconoscere e distinguere nella commedia cinquecentesca tanto l'elemento latino quanto quello popolareggiante, o novellistico: il primo, riconoscibile nel rispetto delle unità, nell'uso del verso, nel prologo, nella licenza; il secondo, nella riproduzione della vita intima, nella tendenza alla satira individuale e regionale, nella coreografia (2). Il Sanesi riconosce che nella commedia cinquecentesca non sono ripetuti soltanto i caratteri estrinseci da quella classica, sì, per gran parte, anche il suo contenuto; ma alla tendenza conservatrice ed imitatrice s'oppone l'altra, audacemente innovatrice, onde, in parecchie commedie, la materia deriva, in tutto o in parte, dalla tradizione novellistica, «la quale è, dunque, il secondo elemento costitutivo del teatro comico italiano cinquecentesco». Dalla compenetrazione di tali elementi, ai quali va aggiunta la realtà della vita contemporanea, scaturisce una varietà maggiore di quel che non sembri a prima vista: «Tropo si esagerò finora la mancanza di originalità... La commedia italiana cinquecentesca potrebbe, anzi dovrebbe, dirsi nazionalissima, poichè essa è appunto un'immagine nitida e fedele della società del Rinascimento» (3).

Si capisce che, partendo da opinioni diverse, questi storici dovessero fare catalogazioni diverse. Così, il De Amicis distinse, fra le commedie, quelle che traducevano gli originali latini, pari pari; quelle che costituivano usi italiani ai romani, introducendo qualche variante; quelle che facevano la *contaminatio* e aggiunte originali;

(1) G. B. PELLIZZARO, *La commedia del sec. XVI e la novellistica anteriore e contemporanea in Italia* (Vicenza, Tip. Raschi, 1901).

(2) A. SALZA, *Giorn. st. lett. it.*, Vol. XL, p. 397, sgg.

(3) I. SANESI, *La Commedia*, I, p. 364 sgg.

quelle infine originali, ritenendo soltanto la forma latina. Il Salza distinse le commedie *realistiche* da quelle desunte in parte o in tutto da novelle, e da quelle d'invenzione novellistica senza determinati e precisi riscontri. Il Sanesi ha preferito seguire, nella sua diligentissima esposizione, l'ordine cronologico, concludendo che le differenze sono dovute alla varia compenetrazione dei tre elementi, e al vario potere creativo dei singoli autori.

A noi importano solo le commedie, che si salvano per il loro valore estetico. E appunto perciò non possiamo attribuire un valore particolare al problema delle fonti, e precisamente alla determinazione degli elementi costitutivi della commedia cinquecentesca, considerata astrattamente. Del resto, non credo che si possa negare seriamente l'influenza di Plauto e Terenzio; nè le analogie novellistiche; nè l'importanza della realtà contemporanea. Come il Rinascimento italiano non è perfettamente identificabile con la classicità, così la commedia cinquecentesca non è confondibile con la commedia greco-romana, nonostante tutti i trattati aristotelici, semi-aristotelici, pseudo-aristotelici... Quante cose s'eran cambiate nel volgere di tanti secoli! E quale nuova messe di giocondità, all'inizio dell'età moderna, lungo le prode delle turbolente o stagnanti acque cristiane! — Si è detto che col Boccaccio nasce la commedia italiana; ma Boccaccio è già una fonte assai torbida, derivando le sue acque da tant'altre fonti. Il vero è che i caratteri, gli aneddoti, gli episodî, i sali, che son nella commedia e nella novella, eran di pubblico dominio, eran, direi quasi, nell'aria... L'importante dunque sta principalmente nello stabilire quali sieno le commedie formalmente, ossia esteticamente, originali; quali cioè presentino un personale, inconfondibile sigillo sulla materia comune.

Il nostro compito è così, enormemente semplificato. Scartiamo anzitutto le commedie, che sono pedestri traduzioni, o rifacimenti facchineschi di commedie latine: i *Simillimi* del TRISSINO, i *Lucidi* del FIRENZUOLA, il *Capitano* del DOLCE, ecc. ecc. Mettiamo da parte quelle altre, dove la sostituzione degli usi e costumi italiani a quelli latini non è sufficiente a testimoniare un ingegno originale: quelle d'ERCOLE BENTIVOGLIO, LUIGI GROTO (il Cieco d'Adria), G. B. GELLI, LIONARDO SAL-

VIATI, ecc. ecc. Rinunciamo anche all'analisi delle commedie di GIROLAMO PARABOSCO, DONATO GIANNOTTI, LUDOVICO DOLCE, FRANCESCO D'AMBRA, FRANCESCO BELO, ecc. i quali ebbero bensì delle buone intenzioni di rinnovamento, introducendo molti elementi novellistici e di vita contemporanea, ma alle intenzioni l'arte corrispose in scarsa misura. Fra queste, tuttavia, sarà giusto ricordare *Il ragazzo* del DOLCE, *I Bernardi* del D'AMBRA, *Il Pedante* del BELO, *Gli straccioni* di ANNIBAL CARO... Resta finalmente che ci occupiamo di quegli scrittori e di quelle opere, che appaiono ancor vive e verdi nella coscienza e nel gusto di noi moderni.

* * *

LUDOVICO ARIOSTO è generalmente considerato il primo autore di commedia originale in volgare; per lo meno — pur concedendo la priorità al *Formicone* di PUBLIO FILIPPO mantovano — il primo autore comico in volgare, degno veramente del nome. La *Cassaria* fu rappresentata nel 1508 a Ferrara, seguita l'anno dopo dai *Suppositi*; entrambe in prosa, voltate più tardi in endecasillabi sdruciolli sciolti: metro che fu dall'Ariosto adoperato anche nelle altre commedie: *Il Negromante* (1520), la *Lena* (1529), e la *Scolastica*, lasciata dal poeta incompiuta, terminata e pubblicata dal fratello Gabriele.

La *Cassaria* (così chiamata latinamente per una cassa d'ori filati, intorno alla quale si svolgono gl'intrighi d'un servo a pro del padroncino, innamorato d'una fanciulla schiava) dà un senso di pesantezza e languore, sebbene l'azione principale possa ritenersi di sapore gradevolmente novellistico. Dei personaggi, Lucramo soltanto è vivacemente caratterizzato: avaro, imbrogliatore, all'occorrenza moralista; comico specialmente perchè volendo raggirare gli altri, è alla fine raggirato egli stesso. Anche qui appare la nota arguzia ariostesca. Il poeta, p. es., ha rinnovata e rinfrescata la commedia dopo tanti anni: oh, come vorrebbe far la stessa cosa ai vecchi e alle donne, già entrate nello «increscevole quaranta»! Egli punge specialmente i zerbinotti ferraresi (anche se l'azione è posta a Sibari):

« Tutto ciò, ch'hanno, in adornarsi spendono,
 Polirsi, profumarsi, come femmine,
 E pascere mule, e paggi, che lor trotтино
 Tutto di dietro, mentre essi avvolgendosi
 Di qua e di là, e le vie e le piazze scorrono,
 Più che ognuna civetta dimenandosi
 E facendo più gesti che una scimia,
 Par lor che col vestir di drappo, ed abiti
 Galanti, fogge, e pompe far si debbiano
 Stimar da gli altri quel, ch'essi si stimano,
 E generosi e splendidi e grandi uomini:
 E veramente sono, come scatole
 Nuove, di fuor dipinte, e dentro vacue » (1)

E la vanità delle donne:

« O quanto tempo perdono
 In vestirsi, e lasciarsi queste femmine;
 Aspetta aspetta pur, mai non ne vengono
 A fin: trecento spilletti han da mettersi
 Intorno; a ciaschedun de' quali mutano
 Trecento volte loco, nè li lasciano
 Poi fermi ancora; ogni capello voltano
 In cento guise, nè ancor si contentano,
 Nè ancor così lo lasciano; poi vengono
 Ai lisci; or qui ti voglio, o pazienza!
 L'uno col bianco, e poi col rosso mettono,
 Levano, acconcian, guastano, cominciano
 Di nuovo, più di mille volte tornano
 A rivedersi nello specchio...»

Più svelta, l'altra commedia: i *Suppositi*, relativamente morale, e sostanzialmente moderna. Oltre infatti il solito parasito, il solito babbo gabbato, ci sono le figure d'un Senese, deliziosamente satireggiato, d'un padre serio, grave, pieno di buon senso e d'amabilità, d'un vecchio dottore, pedante innamorato: tutt'e tre, colte direttamente dal vero. Lo scambio fra servo e pa-

(1) Le citazioni dall'Ariosto e dall'Aretino son fatte dal *Teatro Italiano antico* (Milano, Soc. tip. de' Classici it., 1808). — V. per l'Ariosto, l'edizione: *Commedie e satire di L. A. del Tortoli* (Firenze, Barbèra, 1856).

drone per fini amorosi è tutt'altro che nuovo; ma l'Ariosto sa trarne buon partito. L'azione si scioglie col solito riconoscimento d'un figlio perduto; ma tutta la commedia procede con naturalezza, che il finale non turba. Anche qui notevoli gli accenni alla vita del tempo, ed i frizzi: fra i quali, per esempio, quello contro i gabellieri:

« Quante fiate credete, che m'abbiano
 Aperto una valigia, e un forzier picciolo,
 Ch'ho meco in nave; e rifrustato, e voltomi
 Sozzopra ciò, ch'io v'ho dentro, e guardatomi
 Han ne la tasca, e nel seno? Ero in dubbio
 Qualche volta, che non mi scorticassero,
 Per veder se tra carne e pelle fossino
 Mercanzie, o robe, che pagasson dazio ».

Nel *Negromante* questi accenni si fanno frequenti, specialmente in bocca di Temolo, servo arguto ed intelligente, il quale deride la credulità del padrone, giudica spregiudicatamente signori, notai, gabellieri, commissari e provveditori, e non si lascia ingannare nemmeno da mastro Giacchelino. È questi un gran ciarlatano e imbroglione, che si fa passare per astrologo e negromante, ma alla fine, scoperto e scorbacchiato, deve scappar da Cremona: il che non impedisce che gli amanti, che s'eran messi nelle sue mani, ottengano, dopo molte peripezie, quello che vogliono. — Ma la vita contemporanea, colorita dalla fantasia novellistica popolare, domina tutta la *Lena*: commedia veramente bella, per vivacità di dialogo e d'azione, per limpida semplicità d'intreccio, per evidenza di caratteri. Fra questi, oltre staffieri, birri, contadini, ecc., è il servo, da non confondere — egli stesso assicura — con i soliti servi di Terenzio e di Plauto, avendo a che fare con ben altri dai soliti Cremeti e Simoni; è Fazio, maturo amante di Lena, il quale vorrebbe conciliare il diletto e l'economia; Pacifico, marito di Lena, che finge di non vedere, pur di vivere senza far nulla; Lena infine, donna già matura, traviata dallo stesso marito, inacerbita dall'età, che non le permette più di scegliere gli amanti; disposta persino a farsi pagare mediante la figlia corrotta di Fazio. La comicità è in questa commedia, nè

vieta nè solo arguta e maliziosa, sì nuova e crudamente realistica e cinica. Si vinca la ripugnanza morale, e ammiriamo francamente la scena che segue, nella quale sono veramente due persone vive che parlano:

PACIFICO: Or vedi, Lena, a quel che le tristizie
E le p..... tue ti conducono.

LENA: Chi m'ha fatta p.....

PACIFICO: Così chiedere
Potreste a quei che tutto di s'impiccano,
Chi li fa ladri? imputane la propria
Tua volontade.

LENA: Anzi la tua insaziabile
Golaccia, che ridotti ci ha in miseria.
Che se non fussi stata io, che per pascerti
Mi son di cento gaglioffi fatta asina,
Saresti morto di fame. Or pel merito
Del bene ch'io t'ho fatto, mi rimproveri,
Poltron, ch'io sia p.....?

PACIFICO: Ti rimprovero,
Che lo dovresti far con più modestia.

LENA: Ah beccaccio, tu parli di modestia?
S'io avessi a tutti quelli che propostomi
Ogn'ora hai tu, voluto dar ricapito,
Io non so meretrice in mezzo al Gambaro.
Che fusse a questo dì, di me più pubblica.

.
.
.

PACIFICO: Per viver teco in pace propondevoti
Quel ch'io sapevo, che t'era grandissima-
Mente in piacere, e che vietar volendoti,
Saria stato il durar teco impossibile.

LENA: Deh, che ti venga il morbo.

PACIFICO: Io l'ho continua-
Mente teco. Bastar, Lena, dovrebbero,
Che della tua persona a beneplacito
Tuo faccia sempre: e ch'io lo vegga, e tolleri
Senza volerti ancor porre in infamia
Di ruffianar le figliuole de gli uomini
Da ben.

LENA: S'io avessi a star tuttavia giovane
 Il mantenere amendue col medesimo
 Modo usato fin qui, mi saria agevole.
 Ma come le formiche si provveggono
 Pel verno, così è giusto che le povere
 Par mie, per la vecchiezza si provveggano,
 E che mentre v'hanno agio, un'arte imparino,
 Che quando sia il bisogno, poi non abbiano
 Ad imparar ma vi sien dotte, e pratiche.
 E ch'arte poss'io far che più proficua
 Ci sia di questa? e che mi sia più facile
 Ad imparar? Che vuoi ch'io indugi a l'ultimo
 Quand'io sarò nel bisogno ad apprenderla?

PACIFICO: Se contra ogni altro avessi questi termini
 Usati, mi saria più tollerabile,
 Che contra Fazio, al quale abbiám troppo obbligo.

LENA: Deh manigoldo, che ti venga il fistolo,
 Come tu non sia stato consapevole
 Del tutto, or che 'l disegno ha cattivo esito,
 Ma sola del comun peccato biasimi.
 Ma se i contanti compariti fussono,
 La parte, e più che la parte volutone
 Avresti ben...»

Chi è più spregevole fra i due? Lena, che confessa cinicamente la sua abbiezione, come una necessità determinata da uomini e cose; o Pacifico, che non ha il coraggio di guardare nella sua coscienza, e si scusa ipocritamente, accusando la moglie? — Spregevoli entrambi; entrambi rivoltanti. Ma vivi: e poichè sono vivi, noi dobbiamo chiudere un occhio sul resto, anche perchè, in caso diverso, non potremmo quasi affatto parlare del Teatro comico cinquecentesco, essenzialmente e formalmente immorale, o per lo meno, amorale.

Non dovremmo nemmeno parlare della famosissima *Calandria* di BERNARDO DOVIZI da Bibbiena, rappresentata ad Urbino nel 1513. — La quale, come dice il Prologo scritto dal Castiglione, è «in prosa non in versi, moderna non antica, volgare non latina», e pur ripetendo situazioni plautine, e insieme svolgendo motivi novellistici e precisamente boccacceschi, ha una sua propria originalità. Essa ebbe nel Graf un critico assai severo,

e forse non giusto (1). Giacchè non è vero che «la commedia tutta ha un andare sgangherato e rotto»; anzi, procede con rapidità e connessione, tanto più notevoli se si mette a paragone questa con le commedie del tempo; e, ad ogni modo, l'illogicità e la confusione degli avvenimenti rappresentati trovano la giustificazione estetica in quel pensiero di Fessenio, «che l'uomo mai un disegno non fa, che la fortuna un altro non ne faccia». Non è esatto affermare che «le persone che vi hanno parte, non operano nè promuovono l'azione, secondochè sono di tale o tale natura, ma secondochè tengono sulla scena questo o quel luogo». Giacchè l'azione si muove appunto perchè Fessenio, servo matricolato e buffone di prima forza, approfitta della sciocchezza di Calandro, della passione di Fulvia, della leggerezza di Lidio, per spassarsela; perchè Calandro, gran bestione com'è, s'innamora d'un giovinetto ch'egli crede ragazza; perchè Fulvia è pazza d'amore, e, moglie di Calandro, non dubita di vestirsi da uomo, e correre in casa dell'amante («Nessuno mi conoscerà, onde questa cosa non si saprà giammai, e se pur si dovesse sapere, egli è meglio fare e pentirsi, che starsi e pentirsi»); perchè infine Ruffo negro-mante, approfittando della rassomiglianza di un fratello con la sorella, fa credere a miracolose transmutazioni di sesso. Il Graf ha ragione, osservando che «questo picciol mondo, immagine troppo fedele d'un mondo più vasto, non ha nessuna cognizione della propria, e similmente non ne ha nessuna l'autore». Ma non può dedursi da ciò la scarsità dell'elemento comico. Sarà basso, volgare, superficiale; ma c'è. Nè si estrinseca soltanto in motti, facezie, episodietti; sì nelle stesse situazioni: nell'innamoramento, p. es., contemporaneo di moglie e marito per uno stesso giovine, per cognizione di causa o per errore; nei cambiamenti di sesso, dovuti ad abili sostituzioni di fratello e sorella, assai simiglianti; negli equivoci ed intrighi, occasionati dall'incontro dei due fratelli; nell'incontro dei due coniugi, entrambi convenuti, l'uno all'insaputa dell'altra, nella casa dell'amante... Aggiungiamo, infine, che i personaggi principali

(1) ARTURO GRAF, *Studi drammatici (Tre commedie italiane del Cinquecento)* (Torino, Loescher, 1878).

sono schizzati vivacemente, per quanto alla brava: Calandro specialmente, che forse parrà di comicità inverosimile; ma non è detto che tutte le comicità debbano essere verosimili, anzi, assai spesso, rasentano l'assurdo.

La commedia è in prosa: un'eccezione. Il dialogo, come si può vedere dalla scenetta che riporto, davvero eccellente:

CALANDRO — Arò io a stare nel forziere desto, o adormentato?

FESSENIO — O salatissimo quesito! Come desto, o adormentato?

Ma non sai tu che in su' cavalli si sta desto, nelle strade si camina, alla tavola si mangia, nelle panche si siede, ne' letti si dorme, e ne' forzieri si muore?

CALANDRO — Come si muore?

FESSENIO — Si muore sì. Perchè?

CALANDRO — Cagna! L'è mala cosa.

FESSENIO — Moristi tu mai?

CALANDRO — Non, ch'io sappia.

FESSENIO — Come sai, adonque, che l'è mala cosa, se tu mai non moristi?

CALANDRO — E tu se' mai morto?

FESSENIO — Oh! Oh! oh! oh! Mille millanta, che tutta notte canta.

CALANDRO — È gran pena?

FESSENIO — Come il dormire.

CALANDRO — Ho a morir, io?

FESSENIO — Sì, andando nel forziere.

CALANDRO — E chi morirà me?

FESSENIO — Ti morirai da te stesso.

CALANDRO — E come si fa a morire?

FESSENIO — El morire è una favola. Poi che nol sai, son contento a dirti el modo.

CALANDRO — Deh sì! Di' sù.

FESSENIO — Si chiude gli occhi, si tiene le mani costese, si torce le braccia, stassi fermo fermo, cheto cheto, non si vede, non si sente cosa, ch'altri si faccia o ti dica.

CALANDRO — Intendo: ma il fatto sta come si fa poi a rivivere.

FESSENIO — Questo è bene uno de' più profondi secreti, che abbia tutto il mondo, e quasi nessuno il sa: e sia certo

che ad altri nol direi giamai; ma a te son contento dirlo. Ma vedi, per tua fe', Calandro mio, che ad altra persona del mondo tu non lo palesi mai.

CALANDRO — Io te lo giuro, che io non lo dirò ad alcuno; ed anche, se tu vuoi, non lo dirò a me stesso.

FESSENIO — Ah! Ah! A te stesso sono io ben contento che tu 'l dica; ma solo ad un orecchio, a l'altro non già.

CALANDRO — Or insegnamelo.

FESSENIO — Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto, se none in quanto, che il morto non se move mai, e il vivo sì. E però, quando tu faccia come io ti dirò, sempre risusciterai.

CALANDRO — Di sù.

FESSENIO — Col viso tutto alzato al cielo si sputa in sù, poi con tutta la persona si dà una scossa, così; poi s'apre gli occhi, si parla e si muove i membri. Allor la Morte si va con Dio, e l'uomo ritorna vivo. E sta' sicuro, Calandro mio, che, chi fa questo, non è mai, mai morto. Or puoi tu ben dire, d'avere così bel segreto, quanto sia in tutto l'universo, e in Maremma.

CALANDRO — Certo io l'ho ben caro. Ed or saprò morire e ri-vivere a mie' posta.

FESSENIO — Madesì, padron buaccio.

CALANDRO — E tutto farò benissimo.

FESSENIO — Credolo.

CALANDRO — Vuo' tu, per veder se io so ben far, ch'i' provi un poco?

FESSENIO — Ah! Ah! Non sarà male; ma guarda a farlo bene.

CALANDRO — Tu 'l vedrai. Or guarda. Eccomi.

FESSENIO — Torci la bocca. Più ancora; torci bene; per l'altro verso; più basso. Oh! Oh! Or muori a posta tua. Oh! Bene. Che cosa è a far con savi! Chi aia mai imparato a morir sì bene, come ha fatto questo valente uomo? El quale muore di fuore eccellentemente? Se così bene di dentro muore, non sentirà cosa, che io gli faccia, e cognoscerollo a questo. Zas! Bene. Zas! Benissimo. Zas! Optime. Calandro! o Calandro! Calandro!

CALANDRO — Io son morto, i' son morto.

FESSENIO — Diventa vivo, diventa vivo. Sú! Sú! chè, alla fé, tu muori galantemente. Sputa in sù.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

CALANDRO — Oh! oh! uh! oh! oh! uh! uh! Certo, gran male hai fatto a rinvivermi.

TESSENIO — Perchè?

CALANDRO — Cominciavo a vedere l'altro mondo di là.

FESSENIO — Tu lo vedrai bene a tuo agio nel forziere.

CALANDRO — Mi par mill'anni.

TESSENIO — Orsù! Poi che tu sai sì ben morire e risuscitare, non è da perder tempo.

CALANDRO — Or via! sù! (1)

Pregi analoghi mostra l'*Aridosia* di LORENZINO DE' MEDICI, rappresentata nel 1536 a Firenze per le nozze del cugino Alessandro, ch'egli un anno dopo doveva trucidare. Chè, per quanto con disdegno l'Autore faccia dichiarare al « Prologo » che non chiede lodi nè biasimi, « per non far come i poeti; ed a mio giudizio, ha mille ragioni perchè ha più viso d'ogn'altra cosa che di poeta »; e che « altre volte avendo visto venir in scena un giovan innamorato, un vecchio avaro, un servo che inganni el padrone e simil cose (delle quali non può uscir chi vuôl far commedie), di nuovo gli vedrete »; tuttavia, Lorenzino, combinando temi vecchissimi, tolti dagli *Adelphi*, *Aulularia*, *Mostellaria*, sa mettere in valore la sua vena comica, schietta ed abbondante.

Tre innamorati: Tiberio, d'una ragazza, ch'è in mano del solito Ruffo, e ch'egli vorrebbe riscattare; Cesare, della figlia d'un avaro, ch'egli sposerebbe subito, se non ci fosse di mezzo la questione della dote; Erminio, d'una novizia, che sta per regalargli un maschietto. Il primo è qualcosa come un vitaiolo; il secondo, un buon giovinotto, l'ultimo, nonostante la profanazione del convento, pieno di onesta volontà. Le donne, tranne una, e solo di sfuggita, non appaiono nemmeno. Gli è che le avventure di codeste coppie d'innamorati servono semplicemente di sfondo: al primo piano si trovano Marcantonio e Aridosio: l'uno, saggio, longanime, indulgente, specie col figlio che si facilmente esce di carreggiata; l'altro, « avaro, invidioso, ipocrita, superbo e dappoco, bugiardo, ladro, senza fede, senza

(1) La *Calandria* è compresa in *Commedie del Cinquecento*, a cura di I. SANESI (Bari, Laterza, 1912), 2 vol.

vergogna, senza amore e senza sale; e insomma, un mostro ingenerato da' vizi e dalla sciocchezza»: definizione, dataci da un personaggio, un po' esagerata, ma giusta in quanto afferma che Aridosio non è soltanto avaro ma sciocco. Se fosse avaro ed intelligente, non nasconderebbe la sua borsa in una fogna, in mezzo alla piazza; non griderebbe al ladro ogni qualvolta vede appressarvisi qualcuno; non si giustificerebbe egli stesso senza essere richiesto, quando vi si avvicina; nè infine crederebbe alla casa spiritata... Questa sciocchezza, aggiunta all'avarizia, rinnova in un certo senso la figura tradizionale dell'avar, facendola meno odiosa, più buffa e grottesca. — Accanto a Marcantonio e Aridosio, notevoli altri personaggi: ser Jacopo, prete corrompibile, che per danaro s'induce a esorcizzare gli spiriti e ingannare Aridosio; le monacelle, premurose nell'occultare gli errori di qualche pecorella smarrita, e favorire amori proibiti; mona Pasqua, vecchia serva, corruttrice di giovanetti, tenera col suo padroncino, la quale parla la più bella lingua del mondo:

« Oimè! Gli è pure una mala cosa quest'esser serva! Or ch'io son stanca morta, io ho andare a Santa Susanna; poi arò a tornar in qua; e forse poi a tornar in là. E così fo ogni dì, ogni dì, ogni dì. Oh! Almanco si facesse egli la festa di San Saturno, come si faceva al tempo antico! che dicono che, per otto dì, le serve e i servidori diventavano i padroni e loro le serve e i servidori. A me toccherebbe a esser mona Lucrezia; e vorrei star, quelli otto dì, sempre nel letto con qualche mio innamorato. E non aspetterei tanti fischi, la notte, tante letteruzze e tante imbasciate. Pur che ei m'andasse a gusto, al primo, chiuderei l'occhio. Forse che mi bisognerebbe, come adesso, pagare sei sciagurati, s'io mi volessi cavare una vogliuzzza? » (1)

Nè il Bibbiena nè Lorenzino scrissero altre commedie; e vorremmo dire: peccato! — Degl'*Ingannati* non conosciamo nemmeno l'autore. Si sa soltanto che tale commedia fu rappresentata a Siena nel 1531, a cura degli accademici « Intronati »; escludendo che l'autore sia il Castelvetro, si potrebbe interpretare il passo del prologo, ov'è detto che gl'Intronati « quasi in tre dì hanno fatto una commedia », nel senso che appunto alcuni

(1) Leggila nell'ed. del SANESI, *Commedie del Cinquecento*, già citata.

accademici l'abbiano insieme composta; onde si spiegherebbe l'anonimo (1).

« La favola è nuova e non altronde cavata che della loro industriosa zucca onde si cavorno anco la notte di beffana, le sorti vostre »: dice il Prologo. La novità non consiste tanto nelle situazioni, quanto nell'intonazione generale, che per il suo moralismo sentimentale ci sorprende, abituati come siamo al cinismo della commedia cinquecentesca. — Qui, infatti, è una fanciulla, la quale, fuggita dal convento e travestita da uomo, si mette al servizio dell'antico amante infedele; nè gli si svela mai, nonostante il suo amore e la sua gelosia. Solo, di tanto in tanto, sviene: « Dico ch'è il cuore che mi duole ».... È un giovine, che traviato da una passione colpevole, sta per fare una grande sciocchezza; quando, finalmente, viene a conoscere la mirabile costanza e virtù della fanciulla, e si emenda e la sposa: « Io ti giuro — esclama Flaminio — per la virtù di quel sole che tu vedi in cielo, e ch'io non possa comparire dove sien gentiluomini e cavalieri par miei, s'io non togliesse prima per moglie questa tale, ancor che fusse brutta, ancor che la fusse povera, ancor che la non fusse nobile, che la figliuola del duca di Ferrara ». Sentimento quasi cavalleresco, che conferma la moralità annunciata nel prologo: che molto vale nelle cose d'amore « una longa pazienza accompagnata da buon consiglio ». Sentimento, che pur quando s'esprime un po' retoricamente, non dispiace, essendo messo in un mondo di vecchi rammolliti, di pedanti imbecilli, e di soldati smargiassi. Gustosa è, fra l'altro, la figura satirica d'uno spagnolo, gran rodomonte a parole, di fatto, magnifico imbecille, del quale facilmente si burla sin l'umile fante Pasquella.... (2).

A parte questi saggi commendevoli, ma isolati, d'ingegni comici; bisogna dall'Ariosto passare a PIETRO ARETINO, per trovare l'autore d'un gruppo di commedie di singolare valore. Cinque commedie, in cui si rispecchia lo spirito maldicente e adulatoro, realistico e sati-

(1) Cfr. G. CAVAZZUTI, *L. Castelvetro e la commedia Gl'Innannati* (Giorn. st. lett. it. XL, 343 sgg.).

(2) Leggila nelle citate *Commedie del Cinquecento*.

rico dell'Aretino, forse meno infame della leggenda da lui stesso creatasi; e lo spirito del tempo, in ciò ch'ebbe di più ridicolo e basso. Cinque commedie, che è vano distinguere in due periodi (1525-31; 1542-46), come altri ha fatto; giacchè, in realtà, ciascuna di quelle si distingue dalle altre per caratteri secondari, e insieme si accomuna con le altre per caratteri principali (1).

La *Cortigiana* fu scritta a Roma nel 1525, pubblicata nel '34. Vi si sente l'autore di violente pasquinate, l'uomo che deluso dalla corte papale, si vendica, simulando il cipiglio del moralista. A Roma, infatti, egli oppone la città, dove ha fatto fortuna: « Dov'è la pace, se non in Vinegia? Dove è lo amore se non in Vinegia? Dove l'abbondanza, dove la carità, se non in Vinegia?... »; e tutto è rivolto alla satira di Roma. — Vi si rappresentano due « facezie »: quella di Maco Sane-
nese, che vuol farsi cortigiano, per diventar cardinale; quella del napoletano Parabolano, innamorato d'una bella signora romana. A queste s'intrecciano due magnifiche burle: l'una, fatta a un pescatore, che, per guadagnar troppo con le sue lamprede, perde il tutto; l'altra, a un giudeo, venditore esoso di ferri vecchi, il quale si fa derubare d'un saio. Ma l'azione principale è pur sempre quella che riguarda direttamente Maco: gran stupido, del tutto degno di Calandro e del Nicia machiavelliano, che si fa raggirare da maestro Andrea, andando a finire dentro una caldaia, credendola una forma per la fabbrica dei cortigiani; e, innamorato, si lascia andare ai più ridicoli atti. Eppure, non è senza senso ciò che gl'insegna il suo raggiratore, facendo la parodia, forse involontaria, del *Cortegiano* del Castiglione: ossia che « il Cortigiano vuol saper bestemmia-
re, vuol essere giuocatore, invidioso, p....., eretico, adulatore, maldicente, sconoscente, ignorante, asino, vuol saper frappare, far la ninfa, et essere agente, e paziente »; che il cortigianuzzo furfantino « consuma l'ore in su gli specchi in farsi i ricci, et ungarsi la testa antica, e col parlar Toscano, e col Petrarchino in mano, con un sì a fè, con un giuro a Dio, e con un bacio la mano, gli pare es-

(1) Cfr. ULISSE FRESCO, *Le commedie di P. Aretino* (Camerino, Savini, 1901); A. SALZA, *Giorn. st. lett. it.* (Vol. XL, 416 sgg.) e SANESI, *Op. cit.*, p. 231 sgg.

sere il totum continens»; e così via. Checchè si pensi della realtà storica di maestro Andrea, è evidente che qui parla l'Aretino stesso, come in tant'altri discorsi di altri personaggi, e per es. quando il servo Rosso osserva che « i Signori non sanno ciò che si vogliono » e « se andassero mal vestiti come noi altri, o che scimie, o che babbuini ei parrebbero! »; o come quando il cameriere Valerio, confrontando il passato e il presente, conclude che « le guerre, le pesti, le carestie et i tempi, che inclinano al darsi piacere, hanno imp..... tutta Italia, sì che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza un riguardo, senza una vergogna, e senza una coscienza al mondo ». La comicità dunque della *Cortigiana* non è spensierata. Direi anzi che non è nemmeno lieta, in generale. Si può infatti ridere di Maco, e del vanitosissimo Parabolano, « assassinato d'amore », sebbene il primo, alla fine, tutto pesto e malconco, ci faccia pietà, e il secondo, dopo l'amara delusione, mostri un certo buon senso. Ma non si ride del padre guardiano d'Araceli, un misto di cattiveria e di bonarietà, di balordaggine e di furbia, che fra l'altro assicura di non far spreco di orazioni « perchè io non son di questi frettolosi circa l'andare in paradiso, che se non ci andrò oggi, ci andrò domani, egli è pur sì grande, che ci capiremo tutti, Dio grazia » —; e neppure d'Alvigia, la quale veramente non è una pinzochera o un'ipocrita, come altri ha pensato, ma una prostituta invecchiata, che mentre non rinnega lo splendido passato, ed anzi se ne vanta, s'addatta finalmente a specular sulle giovani:

« Le fogge, le maschere, le belle case, l'ammazzar de' tori, il cavalcar cavalli, i zibellini co 'l capo d'oro, i pappagalli, le scimmie, e le decine de le cameriere e de le fantesche, erano una ciancia al fatto mio: e Signori, e Monsignori, et Imbasciadori a josa, ah, ah. Io mi rido che feci trarre fino a la mitera a un Vescovo, e la metteva in testa a una mia fantesca burlandoci del povero uomo. Et un mercante di zuccheri ci lasciò fino a le casse, onde in casa mia per un tempo ogni cosa si condiva co 'l zucchero. Vennemi poi una malattia, che non si seppe mai come avesse nome, tamen la medicammo per mal francioso, e diventai vecchia per le tante medicine, e cominciai a tenere camere locande, vendendo prima anelli, vesti, e tutte le cose de la gio-

ventù; dopo questo mi ridussi a lavar camiscie lavorate. E poi mi son data a consigliar le giovane acciò che non sien sì pazze, che vogliano che la vecchiezza rimproveri a la carne: tu m'intendi...».

Pagina che caratterizza una femmina e sintetizza una vita. Se Alvigia è anche un po' negromante e superstiziosa, e nel momento del pericolo, è pronta a raccomandarsi ai santi, ciò non modifica punto il suo carattere fondamentale, lo fa anzi meglio risaltare. — Neppure si ride di quella grossolanissima Togna, che credendosi in diritto di tradire il marito, giocatore, taverniero e geloso, risponde cinicamente alle sue lamentele: « che vuoi ch'io faccia di quel che mi avanza, che io lo gitti ai porci? ». — In verità, la *Cortigiana* porta l'impronta dell'animo torbido dell'Aretino, il quale vede bensì il male (e certamente lo va a cercare, nelle piazze e ne' chiassuoli, nelle stamberghe e ne' lupanari), ma non possiede tale coscienza, da potersene fare giudice e fustigatore. Originale commedia, dunque, nella sua intima sostanza; che tuttavia, con quello strabocchevole numero di personaggi, e quell'avvicinarsi estremamente libero di eventi, lascia un'impressione di caotica frammentarietà.

Schiettamente allegra e saldamente unitaria, e non perciò meno realistica ed originale, è la commedia, scritta fra il 1526 e il '27, pubblicata nel '33: *Il Marescalco*. Vi si sente uno spirito, ormai contenuto e soddisfatto, che non ha più da sfogar livori, nè da esercitare vendette, e non vuole se non ridere e godere della sua arte. — Favola semplicissima. Un duca, conoscendo la misoginia del suo marescalco, gli fa annunciare, per burla, ch'egli ha deciso di dargli moglie. Immaginatevi la sua disperazione! Invano la balia gli magnifica le dolcezze della vita coniugale, e un amico gli esalta la felicità d'avere un bimbo: egli è d'accordo soltanto con Ambrogio, gran nemico di donne. Se il garzone gli rammenta l'escrandà parola di « moglie », esce dai gangheri; se gli staffieri del duca, e persino conti e cavalieri, vengono a persuaderlo della necessità di sottomettersi alla volontà del Signore, non ha peli sulla lingua, e dice pane al pane, e « male bestie » ai signori; se, infine, scambiato l'anello con la presunta fidanzata, non resta che

celebrare il matrimonio, confessa la sua impotenza.... Meno male che si tratta soltanto d'uno scherzo, e che egli scopre nella finta ragazza nientemeno che un paggetto! — Personaggi, pochi; ma tutti disegnati con svelta genialità: il marescalco, che non è il solito sciocco ignorante, ma un fobico del matrimonio, *et pour cause*; il garzone Giannicco, che ricorda il Crapino dei *Suppositi* ariosteschi, ricco di briose trovate e di motti e ritornelli popolari; il Pedante, già trovato nella *Calandria* e negl' *Ingannati*, e destinato ad essere il protagonista della commedia omonima del BELO (1529), ma qui messo alla berlina con grazia gioiosa, come soltanto poteva l'Aretino, nemico d'ogni pedanteria; e poi la Balia ed Ambrogio, comici non per quello che fanno, ma per quello che dicono, l'una descrivendo la buona accoglienza della moglie, quando il marito torna a casa, i bei pranzetti, le cure prima di mettersi a letto, le dolcezze d'amore e quelle della paternità; l'altro, le male grazie della moglie, le invidie, le maldicenze, le disubbidienze, le civetterie e le vanità, gli egoismi e le avidità... A proposito di questi ultimi due personaggi, s'è parlato di *contrasto*; ma c'è proprio bisogno di richiamare quel vecchio componimento popolare, d'origine lirica e svolgimento drammatico? Più opportuno mi sembra notare come il prologo di questa commedia, caratterizzando i personaggi, soliti a comparire in una commedia cinquecentesca, (la ruffiana, la madonna schifa il poco, l'assassinato d'amore, il geloso, l'avar, il milite glorioso, il parasito), testimonia, in un certo senso, la dipendenza della commedia dell'arte da quella premeditata e letteraria, in fatto di *tipi*.

Dopo il *Marescalco*, il commediografo tacque per una quindicina di anni. Fra il 1541 e il '42, in pochi giorni, furono scritte le due lunghissime commedie: *La Talanta* e *L'Ipocrito*.

La *Talanta* è la meno felice dell'Aretino. Non che i pregi manchino. Anzi, nonostante le analogie con l'*Eunuchus* terenziano e i plautini *Menaechmi*, e i soliti equivoci e travestimenti, le solite assomiglianze e riconoscimenti, l'argomento principale, con quella gara appassionata, a colpi di regali, fra un giovine, un capitano fanfarone e un messer veneziano, è nuovo ed interessante; e gustosi sono alcuni episodî di carattere

novellistico e popolare, come quello del pizzicagnolo derubato, o della Madonna fatta credere di san Cristoforo. Di più, di fronte ai soliti vieti personaggi, v'è quel messer Vergolo, che non è da confondere col *senex* latino, nè con lo scioccone della commedia cinquecentesca, possedendo caratteristiche *provinciali* sue proprie. Veggasi, p. es., quando il buon veneziano va sulla mula, come in gondola! V'è infine quella magnifica figura di cortigiana, rappresentata in tutte le sue finzioni, le sue arti, la sua avidità ed aridezza di cuore: spergiura col giovine Orfinio, cui, tutto promettendo, tutto deruba; lusingatrice e raggiratrice col capitano e Vergolo; lietissima poi, per la sua bottega, se qualcuno si batta per lei, ma senza parere: «Io, per me, non son di quelle, che si ringrandiscono, e si pavoneggiano, mentre sentono fulminar le spade per loro amore, e tanto godano, quando veggono stroppiar la gente. Certo che a me piacciono le persone riposate, e mi ingrasso ne lo scorgere la pace tra i miei amici». — Tutto ciò non toglie che la *Talanta* sia una commedia pletorica, senza disegno e senza intenzione, semplice successione di scene ingarbugliate, utili forse alla storia del costume, non altrettanto importanti sotto il riguardo dell'arte.

Anche l'*Ipocrito* ha lingua cincischiata e sovrabbondanza di scene; ma le sue parti originali sono tali e tante, che la commedia non può essere travolta interamente in un giudizio negativo. — Liseo ha la moglie baciapile, pettegola, puntigliosa e rabbiosa, e cinque figliole bellocce e baldanzose, per le quali «sempre son trame in volta, musiche la notte, spasseggiamenti il giorno». Egli si darebbe alla disperazione, se non venisse in suo aiuto Ipocrito con un ottimo consiglio: da ora in poi, non si preoccupi di nulla, lasci andare il mondo per la sua china, tratti la fortuna come una donna qualunque: trascurata, si volgerà in suo favore. Difatti, dacchè Liseo ha scelto per suo motto *Todos es nada*, tutto gli riesce a meraviglia: la moglie s'ammansa, le figliole s'accasano, il mistero d'un certo gioiello smarrito si svela, si ritrova persino un fratello... «Signori, — conclude egli — poi che colui che ha fatto la Commedia, è stato sempre de la fantasia, ch'io voglio esser tuttavia; so che gli faccio una grazia rilevata a dirvi, che se la cantafavola vi è piaciuta, l'ha caro, e

se non vi è piaciuta, carissimo; avvenga che nel piacervi appare il suo pensarvi poco, e nel non piacervi il suo curarsene meno, perocchè *todos es nada*, et essendo ogni cosa niente, tanto pensa a la lode, quanto al biasimo, che certo *todos es nada*, e però chi more mora, e chi nasce nasca, e senza far più conto del sole, che de la pioggia, chi vuol rovinar rovine, e chi vuol murar muri, che *todos es nada*. Ma da che *nada es todos*, salvo Iddio, che è il tutto, me ne vado a vedere le pazzie nuziali». A proposito di che, qualcuno ha detto che «su tutta la commedia aleggia come uno spirito fatalistico»; ma, veramente, codesto fatalismo è un semplice espediente comico. E, certo, comico è veder la furia della moglie e dei giovani pretendenti abbattersi su quella inaudita placidità, ferma come rocca che non crolla; alle loro proteste e sollecitazioni, udir quel testardo ripetere invariabilmente la taumaturgica sentenza sull'universale nullità.

Ipocrito aveva voluto dare, nelle intenzioni segrete, un cattivo consiglio; ma ecco che, in effetti, esso è risultato eccellente. Ciò gli accade spesso, com'egli medesimo riconosce: «In fine noi altri Ipocriti siamo scellerati per natura più, che per arte. Questo dico a proposito di quel non so che, il quale mi arrabbia l'animo ne lo aver per male i successi buoni, che mi escano di mano, mentre mi son isforzato che i loro esiti siano pessimi». La sua comicità sta appunto in ciò. Chè, quanto al resto, l'*Ipocrito* è, come il *Tartufe* molieriano, che certamente ne deriva, piuttosto serio, e nella sua serietà, ripugnante. Come bene si conosce quest'uomo! «Chi non sa fingere! — egli confessa — non sa vivere, perocchè la simulazione è uno scudo, che spunta ogni arme, anzi un'arme, che spezza ogni scudo: e mentre si prevale dell'umiltade apparente, conversa la religione in astuzia, predomina la roba, l'onore, e gli animi altrui». E come lo conoscono gli altri! Chi assicura ch'egli «corromperebbe la primavera»; a chi «non gustano quelle occhiate, che dà a madonna»; per chi è indubbio che «la sua setta tien mano a quanti tradimenti, a quante ribellioni, et a quante ladrarie si fanno al mondo».... Come egli appare sulla scena, noi lo diremmo piuttosto un maldicente, che non risparmi i soldati, i cortigiani, gli artisti, i mercanti, i gentiluomini, i dottori, i fisici,

i filosofi, gli astrologhi, insomma nessuno; e le sue ragioni sono graziosissime. Un finto religioso, anche, il quale, a proposito o a sproposito, usa un frasario ecclesiastico-latino, e si serve della vernice religiosa per dissimulare la sua ribalderia. Infine, e soprattutto, un *entremetteur*, che non si perita, per danaro, di portar bigliettini amorosi, e sedurre, per conto d'altri, inesperte e credule fanciulle. «Ho esortato costei — dice d'una delle figlie dell'amico, scappata di casa — a venirsene via per farmi perito nelle nature muliebri; e poi che mi riescono nel modo che si vede, mi arrischiare a maggiori imprese, iscusandomi a l'anima con dirle, che *septies in die cadit iustus* ». Son, queste, caratteristiche già trovate nella «pinzochera», ma qui appaiono approfondite e allargate.

Liseo e Ipocrito sono le figure dominanti; eppure, la vicenda della commedia non li riguarda molto. Si tratta d'un intreccio, piuttosto romanzesco-sentimentale, che ricorda, pel suo colorito, quello degl'*Ingannati*, e sorprende veramente in un'opera del cinico Aretino. — Prelio, innamorato della giovane Porfiria, è andato in cerca di certe penne della Fenice, per soddisfare alle condizioni poste dalla fanciulla, tepida e riluttante. Tornato, ha l'amara sorpresa di trovare Porfiria innamorata d'un altro. La fanciulla l'assicura che manterrà la promessa; ma egli non consente al sacrificio di lei, e quando Porfiria e l'amante, bevuto un narcotico, che essi suppongono a torto mortale, s'apprestano a morire, Prelio fa la grande rinunzia, assolvendoli, unendoli, e accontentandosi d'un solo bacio castissimo della fanciulla amata. — È una storia, analoga a quella di Tisbina e Prasildo dell'*Orlando boiardo*, o della boccacesca madonna Dianora; ma svolta con gusto ed abilità.

L'*Ipocrito* è, in conclusione, una notevolissima commedia, degna della *Cortigiana*, e magari superiore a questa. Essa stessa, tuttavia, cede all'ultima dell'Aretino, *Il filosofo* (1544). Il Sanesi, d'accordo col Salza, badando alla derivazione delle due novelle boccacesche d'Arriguccio e d'Andreuccio, dà del *Filosofo* un giudizio assai severo. A me pare, però, che il filosofo Platari-stotele non sia punto Arriguccio, e nemmeno un «pedante» qualsiasi: chè la sua comicità non tanto deriva dal

parlar lambiccato e latineggiante, quanto dalla sua attitudine mentale, o piuttosto mania, di risalire dai fatti particolari alle verità generali, perdendo continuamente il contatto con la realtà. *Primum philosophari...*: ecco, si direbbe, l'impresa di Plataristotele, il quale dimentica il suo dovere matrimoniale, si fa ingannare dalla sguaiatissima Tessa, e un giorno, sorpresa la moglie con l'amante, perde del tempo prezioso meditando sulla qualità della sua necessaria vendetta, e procurando di far sbollire la sua ira, come a filosofo ben ragionante convenirsi; sicchè, quando alla fine agisce, trova, al posto dell'amante, un asino ragliante... Ma badiamo col non confonderlo con uno sciocco! Chè altrimenti dovremmo chiamare sciocco anche Monsieur Bergeret...

PLATARISTOTELE — La femmina è guida del male, e maestra della scelleratezza.

SALVALAGLIO — Chi lo sa nol dica.

PL. — Il petto de la femmina è corroborato d'inganni.

SALV. — Tristo per chi non la intende.

PL. — Saggio è il giovine, che sempre mostra di prendere moglie, e mai non la prende.

SALV. — Il Burchiello non ne sa il mezzo.

PL. — Meglio è l'abitar ne la via, che in casa con isposa loquace, e solo quella è casta, che da nessuno è pregata.

SALV. — Questo sì, ch'io strascredo.

PL. — È di più contento lo starti sul pentirsi de la consorte brutta, che nel pericolo de la bella.

SALV. — Ogni dì se ne sa più.

PL. — Come il tarlo rode il legno, così la moglie ritrosa consuma il marito.

SALV. — Sì disse Iacopo...

Il male è che tanta scienza di vita sta nel suo cervello, come a pigione; occorre una solenne lezione, per fargli cambiar metodo. — A me pare, anche, che Boccaccio non sia del tutto Andreuccio, e neppure il solito vecchio sciocco della commedia erudita. Boccaccio è certamente un ingenuo, se crede immediatamente alla cortigiana, che gli si rivela per sorella; ma le arti della Tullia sono tali e tante! È anche troppo fiducioso della gente che non conosce, se, caduto su un letamaio, si fa

càlare in un pozzo da una masnada di ladri; ma nelle condizioni in cui è, tutto inzaccherato e in camicia, e con quella perfida Tullia, che non gli vuol aprire l'uscio; che poteva fare? Una disgrazia tira l'altra: dal letamaio Boccaccio casca nel pozzo, dal pozzo in una tomba... E non perciò è un imbecille! — Il vero difetto della commedia è che i due intrecci di cui essa è intessuta, rimangono sostanzialmente separati, non si fondono. Ma, in compenso, con che brio si succedono le scene! Mogli infedeli, giovani innamorati, suocere caparbie, vecchie ciarliere, ladri, birri, preti spretati...: è tutto un mondo, pettegolo e variopinto. Non mancano neemmeno i saporiti idillî villaneschi:

RADICCHIO — Mandami Polidoro, ninfa de le ninfe, a vedere s'io posso favellare a la fonte de la Signora mia.

NEPITELLA — Eccola, volevi dir tu.

RAD. — Madesì.

NEP. — Che c'è di buono?

RAD. — Una insalata condita con due sorti d'olio ci saria, se tu Nepitella volessi mescolarti con meco, che son Radicchio.

NEP. — No diavolo.

RAD. — Di che hai tu paura, se noi lo facessimo?

NEP. — De la bocca, che ci mancherebbe.

RAD. — Ah ah ah.

NEP. — Sento non so che puzza d'aglio.

RAD. — Ecco colà giù chi lo salva, e però si sente putirne.

NEP. — Egli è lui sì: or ciò che vo' dirti è che al sonar de le tu sai, la mia Madonna aspetta il tuo Messere, sicchè digline, perchè me ne vado a lei per la via dietro, et io a lui per la dietro pure.

RAD. — Uno e non più.

NEP. — Non voglio.

RAD. — Come farai tu a non volere un basciozzo, che va e viene?

NEP. — Presuntuoso, non vedi tu colui là?

Tutto sommato, Pietro Aretino, è un commediografo eccellente. Ha il senso del movimento drammatico, attinge largamente alla realtà e alle fonti popolari,

non riconosce regole aprioriste, non si serve che scarsamente degl'intrighi della commedia latina. Di più crea, o rielabora, novamente colorandoli, numerosi personaggi: Maso, Parabolano, Alvigia; il Marescalco, il Pedante, e Giannicco; la Cortigiana; Ipocrito e Liseo; Platari-stotele e Boccaccio... Che cosa gli mancava per il capolavoro? Due cose: lo spirito sintetico, onde favola e personaggi si fondessero perfettamente; e la profondità psicologica. Se infatti l'Aretino sa disegnare e dipingere magnifici ritratti, non li sa poi rappresentare, ossia far agire, con altrettanta liricità. Esempio insigne Ipocrito, il quale è «descritto» con stupenda evidenza; ma è fatto agire insufficientemente. Per intenderci, egli mi pare artisticamente più vicino a un La Bruyère, che a un Molière: — e perciò forse la sua influenza artistica fu assai esigua.

* * *

Ciò che mancava all'Aretino, abbondava in NICOLÒ MACHIAVELLI; il quale, dopo essersi addestrato alla tecnica drammatica, imitândo Aristofane (*Le maschere*), e traducendo l'*Andria* terenziana, scrisse *La mandragola*, capolavoro non pur di lui, ma di tutto il teatro del Rinascimento. Non v'è infatti commedia cinquecentesca che in sì breve spazio di tempo e di luogo, sappia rappresentarci tante cose. Cinque atti, ciascuno composto di pochissime scene; scene estremamente rapide; monologhi assai parchi; le parole impiegate unicamente per svolgere e dilucidare l'azione: più che strumento di questa, azione esse stesse. Il che è certamente insolito al Cinquecento, pel quale l'idolo maggiore fu appunto il *verbo*; ma non può stupire nel Machiavelli, uomo di pensiero e d'azione. - Non v'è commedia italiana più profonda di questa. Il politico, che aveva avuto largo campo di conoscere uomini e cose, e il filosofo, che da quell'esperienza aveva tratto vital nutrimento, contribuirono insieme a illuminare e ingagliardire il commedionografo. Ne nacque un dramma, in cui il mondo appare come retto e dominato dalla passione, dalla venalità, dalla malvagità, dall'ignoranza, dalla sciocchezza, insieme congiurate ai danni dell'innocenza; e tuttavia, con personaggi, che non sono simboli, nè allegorie di quelle

forze, ma creature vive, colte dall'attuale realtà. Realtà e profondità: eccole finalmente congiunte! Callimaco è la passione, e qualcos'altro; fra' Timoteo, l'avarizia, più altro ancora. Neppure Ligurio è un semplice malvagio; neppure Sostrata e messer Nicia sono dei semplici ignoranti, o baggiani. Lucrezia stessa non è la pura innocenza... Tant'è vero che, nell'interpretarli, i critici non sono perfettamente d'accordo fra loro.

I critici non concordano nemmeno nel precisare le intenzioni, che avrebbe avuto l'autore della *Mandragola*. Il Graf, p. es., che dopo il De Sanctis, ha scritto sull'argomento le pagine più acute, sostiene che il Machiavelli intende mettere dinanzi al popolo italiano, d'inerte e sorda coscienza, «una sì fatta immagine e rappresentazione della vita, che, se permane in essa alcuna, comechè lievissima, sensitività, non potrà fare che alquanto non se ne smuova»; intende cioè mostrare come «la perversione del sentimento religioso porti frutti amarissimi alla società laica, e più propriamente nella famiglia che è primo fondamento e primo ordine dello stato» (1). Il Sanesi, invece, pensa che la commedia «non fu certo ispirata da gravi propositi, nè volle certo riflettere nessun deliberato intendimento politico e sociale»; e tuttavia, per la sua stessa potenza artistica tutta materata di realtà, riuscì «una vigorosa e satirica rappresentazione della società fiorentina e italiana del Cinquecento» (2). Il Sanesi dà, così, torto anche al Flamini, che avvicinandosi al Graf, sostiene che «nella *Mandragola* vediamo dipinto il guasto che lo sfacelo morale dei tempi ha recato alla famiglia...; nella *Clizia*, del male stesso vediamo additato il rimedio, in una temperata e sensata osservanza della religione presa per norma del vivere, allontanati dal domestico santuario quegli intrusi perversi.» (3)... Ma se interroghiamo lo stesso Machiavelli, egli ci confesserà chiaramente le sue intenzioni:

« E se questa materia non è degna,
Per esser pur leggieri,

(1) ARTURO GRAF, *Studii drammatici* (p. 126 e 129).

(2) I. SANESI, *Op. cit.* p. 214.

(3) F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, p. 280.

D'un uom che voglia parer saggio e grave;
 Scusatelo con questo, che s'ingegna
 Con questi van pensieri
 Fare el suo tristo tempo più suave;
 Perchè altrove non ave
 Dove voltare el viso;
 Chè gli è stato interciso
 Mostrar con altre imprese altra virtue,
 Non sendo premio alle fatiche sue » (1)

Compose infatti questa commedia in tempo d'ozio forzato, dopo il ritorno dei Medici a Firenze, in quello stesso anno, che da S. Casciano scriveva la lettera famosa: « Così rinvolto intra questi pidocchi, traggo il cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi »... E' un'opera di svago e di sfogo, uscitagli di getto, ma d'importanza e valore ben diversi da quelli immaginati. Forse noi, ora, non vediamo quello che il Machiavelli vide nell'opera sua; certo vediamo quello che egli non poteva vedere. Le sue « intenzioni » erano quelle ch'egli confessa nel prologo: divagare sè e gli altri, ridere e far ridere, con la rappresentazione della realtà. Ma la divagazione, per potenza di genialità artistica, divenne un'alta creazione; il riso suonò amaro e pieno di sensi riposti; la realtà, di sotto alle apparenze splendide e pompose cinquecentesche, svelò il suo scheletro, corroso, dai più terribili mali... I contemporanei s'accorsero subito della eccellenza *artistica* della *Mandragola*; i posteri poterono e possono credere di scoprire in essa degl'intendimenti moralistici. In verità, questa commedia è la più potente e profonda satira della società cinquecentesca, appunto perchè involontaria. Se fosse stata volontaria, ossia perfettamente cosciente, il Machiavelli avrebbe irresistibilmente esagerati tipi e caratteri, e in qualche modo trasformata la realtà. Così, egli non ha esagerato nè trasformato: ha portato sulla scena semplicemente degli uomini *vivi*. Ma appunto perchè tali, essi sono suscettibili d'infinite interpretazioni: riprovevoli, oggi, e ripugnanti

(1) Ho presente l'edizione di F. L. Polidori, *Opere minori di N. Machiavelli* (Firenze, Le Monnier, 1852).

alla nostra coscienza, apparendoci più come caricature artistiche d'uno spirito sarcastico; assai meno riprovevoli e ripugnanti alla coscienza cinquecentesca, che non poteva vedervi delle figurazioni satiriche; non sappiamo, nei secoli avvenire...

Ciò spiega anche perchè le interpretazioni critiche differiscano. È fatale che, dinanzi a un'arte così meravigliosamente obbiettiva, la sensibilità morale ed estetica dei critici debba necessariamente reagire in modo diverso. — Spiega perchè i singoli personaggi appaiano ai critici, diversi; e, p. es., Ligurio sembri al De Sanctis « un essere destituito d'ogni senso morale... un volgare mariuolo... odioso e spregevole » (1), mentre al Graf, « una coscienza desta, un che non s'impiccia nella pratica delle faccende... un uomo men triste e men turpe di quello possan far credere le sue operazioni ». E Lucrezia sembri al Sanesi una « dolce e simpatica figura », anzi una casta e nobile figura di donna; mentre al Graf, « una scimunita santità e una santa scimunitaggine », immeritevole di ogni compatimento, quando cade, o s'arrende alle malizie degli altri. E fra Timoteo appaia al De Sanctis, un « precursore di Tartufo »; al Flamini « un simulacro vivente del dissidio ch'era nella società chiesastica del tempo di Leone X, fra la depravazione della coscienza e lo splendore delle forme esterne del culto, sornatanti, vuote di contenenza, al naufragio della moralità » (2); al Sanesi, un uomo assolutamente privo di senso morale e quindi capace di ogni più ribalda azione; mentre per il Graf, seguito dal Gaspary, egli sia « non... uno de' soliti frati, ma bensì... un esemplare dell'ultima degradazione della coscienza fratesca »; un *buon frate* di quel tempo, « credente, devoto, buono d'indole, tenero della riputazione del suo convento, avido, non per sè solo, ma per la sua frateria, ignorante, superstizioso, grossolanamente accorto... » (3). Un uomo, insomma, che fa il male, quasi senza averne coscienza, e parla e agisce, non con smaccata ipocrisia, ma con una certa sincerità, impastata di semplicità e di

(1) DE SANCTIS, *Op. cit.* II, 95.

(2) FR. FLAMINI, *Op. cit.*, p. 278.

(3) A GRAF, *Op. cit.*, p. 153.

ignoranza... Gli è che questi personaggi posseggono una grande ricchezza psicologica, mostrando tanti aspetti della loro anima, quanti sono gli uomini e le cose, con cui essi entrano in rapporto, e quanti i momenti, in cui agiscono. E però, secondo il punto di vista, dal quale ci si ponga a guardarli, devono apparire ed essere diversi. S'aggiunga anche che il Machiavelli, *more suo*, è stato fin troppo rapido e stringato, sì che ne risulta qualche ombra od ambiguità. Ma, forse, sono appunto quest'ombre ed ambiguità, quelle che aggiungono fascino all'opera d'arte. Ricordiamoci, p. es., di *Amleto*... — Non ci stupiremo allora, se le opinioni divergano anche nel determinare quale sia l'azione *centrale*; e, p. es., il De Sanctis, pensi che l'interesse «è tutto intorno al dottor Nicia», sebbene «il carattere più interessante sia fra' Timoteo»; mentre pel Graf, «il personaggio principale della commedia» sarebbe fra' Timoteo. Nè che all'uno sembri il riso machiavellico essere «alcunchè di tristo e di serio, che oltrepassa la caricatura e nuoce all'arte»; all'altro, esultare da tutte le parti: «si leva largo, ma pieno di ricorrimenti interiori e con mirabile moto si adegge dal grado della comica al grado della satira»...

L'azione della *Mandragola* si svolge, in circa ventiquattr'ore, su una piazza, che ha per sfondo la Chiesa dei Servi, e ai lati, le case dei personaggi principali. S'inizia con un colloquio fra Callimaco e Siro; scena, come le altre del prim'atto, di semplice presentazione ed introduzione. Callimaco, infatti, parla della sua dimora parigina, del suo ritorno a Firenze, del suo amore per Lucrezia, non tanto per voler consigli, quanto «per sfogarsi in parte»; e lo sfogo serve a far noto agli spettatori le gravi difficoltà che si frappongono per conquistare Lucrezia, donna onesta, e moglie ritiratissima di messer Nicia, ricco e non molto vecchio; le speranze del giovine, fondate sulla semplicità di Nicia, dottore bensì, eppure il più semplice uomo di Firenze; sulla voglia che hanno entrambi gli sposi d'aver figliuoli; sul passato equivoco della madre della donna; sulle arti di Ligurio, già sensale di matrimoni, ora parasito e uccellatore, grande amico di Nicia. Oltre a ciò, il carattere stesso di Callimaco, che non è nè un corrotto, nè un disonesto in senso assoluto, ma piuttosto un uomo,

traviato dalla sua prepotente passione. «... Ma come ho a fare? che partito ho a pigliare? dove mi ho a volgere? A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame; meglio è morire, che vivere così. S'io potessi dormire la notte, s'io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa nessuna, io sarei più paziente ad aspettare il tempo. Ma qui non vi è rimedio... » Così confessa Callimaco a Ligurio, pregandolo di prendere a cuore i fatti suoi. E Ligurio non esita. Non esita, certamente per interesse (e Callimaco gli ha fatte grandi promesse!); ma anche pel segreto, invidioso piacere d'ingannare e danneggiare un uomo, che, nonostante la sua sciocchezza, ha potuto conquistar ricchezze e «una bella donna, savia, costumata, et atta a governar un regno»; e ancora, e soprattutto, pel gusto che un uomo come lui, deve provare, a ordire intrighi, e beffarsi dei gonzi. Nicia è, secondo che lo dipingono Callimaco e Ligurio, uno sciocco; ma la sua sciocchezza non è assoluta: è quella di chi, pur avendo una certa intelligenza e cultura, crede di possederle in grado maggiore, e per questa presunzione, parla ed agisce ridevolmente. Difatti, egli si vanta d'essere stato, in gioventù, «molto randagio», per essere andato... a Pisa e Livorno; d'aver visto il mare, che è maggiore dell'Arno «per quattro volte, per più di sei, per più di sette, mi farai dire: e' non si vede se non acqua, acqua, acqua». E s'è abbastanza scaltro, da giudicare che «questi dottori di medicina non sanno quello che si pescano»; non lo è tanto d'accorgersi d'esser turlupinato da Ligurio, che gli consiglia i bagni di mare per render feconda la moglie.

La sciocchezza di Nicia appare meglio nell'atto seguente. Ligurio gli vuol presentare Callimaco, facendolo passare per un celebre medico. Nicia è un po' diffidente; ma egli pensa che gli basterà parlargli: «perchè a me non venderà egli vesiche». Infatti, lo saluta in latino. L'altro rispondendogli in latino, egli ne riceve un'ottima impressione, e s'entusiasma quando Callimaco gli snocciola con la maggiore celerità tutte le cause di sterilità, e sdottoreggia sulla salute di Lucrezia. Nicia è conquistato: «In questa terra non ci è se non cacastecchi: non ci s'apprezza virtù alcuna. S'egli stesse qua, non ci sarebbe uomo che lo guardassi in viso. Io ne so ragionare,

che ho cacato le curatelle per imparar due hac; e se io ne avessi a vivere, io starei fresco, ti so dire ». E annunziandogli Callimaco un rimedio sicuro; « Dite pure; ch'io son per farvi onore di tutto, e credervi più che al mio confessore ». Certo, a sentire quell'affare della mandragola che la donna deve bere, e per cui morirà il primo che l'amerà, egli rilutta: « Perchè io non vo' far la mia donna femina, e me becco... Et è caso da Otto: io non ci voglio capitar sotto male ». Ma poi, assicurato che nessuno saprà nulla, e che del resto, la cosa fu eseguita in identiche occasioni da principi e re, acconsente. Tuttavia, chi persuaderà la donna? Nicia conosce pur bene i pensieri e le ritrosie di questa sua « monna sciocca »; sa ch'è onesta e religiosa, e però nessuno, se non forse il confessore, potrebbe indurla a tale vituperio. Ma chi disporrà il confessore? « Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro » — risponde imperterrito Ligurio a Callimaco. Chi la condurrà al confessore? La madre; « et io so che la madre è della opinion nostra ».

L'azione, annunziatasi ridicola al prim'atto, sembra, al secondo, destinata a risolversi in una burla di cattivo genere, semplicemente. Invece, si tratta — come appar chiaro nel terzo — d'un tristo inganno, teso all'innocenza d'una donna, per opera d'un frate che, per avidità di guadagno, non dubita di servirsi a tal uopo della religione. Ma anche fra Timoteo è mosso da Ligurio. Egli non è uno sciocco: sentitelo, appena appare, in quella gustosissima scenetta con la divota; e in quel suo monologhetto: « Le più caritative persone che sieno, son le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge i fastidi e l'utile; ; chi le intrattiene, ha l'utile e i fastidi insieme. Et è il vero, che non è il mèle senza le mosche ». Non è onesto. Ma è corrompibile fino al punto che a Ligurio è necessario? Nel dubbio, il furfante, tanto per tastar terreno, gli propone una ribalderia di minore importanza; e poichè l'altro quasi subito si risolve pel sì, « e per Dio e per carità sia fatta ogni cosa », rassicurato gli propone l'affare. Oh, si tratta di cosa « di minor carico » di minor scandalo, più accetta a noi, più utile a voi »!... Fra' Timoteo è stato ingannato; ma, com'egli stesso riconosce, l'inganno è con suo utile: Nicia e Callimaco sono ricchi, ed entrambi gli sa-

ranno riconoscenti. E poi la cosa rimarrà segreta, convenendo ad ognuno... «Sia come si voglia, io non me ne pento». E accetta. Lucrezia, ch'è «seria e bona», sarà ingannata dalla sua stessa bontà; e quanto alla madre di lei, «è bene una bestia, e sarammi un grande aiuto a condurla alle mie voglie».

Povera Lucrezia! Essa mostrasi sbigottita di ciò che Sostrata le consiglia; a cuor leggero, giacchè, a' suoi tempi, fu «buona compagna», ed ora ha un gran desiderio d'un nipotino. Essa non comprende come possa essere incoraggiata a «sottomettere il corpo *suo* a questo vituperio, ed essere cagione che un uomo muoia per vituperarla»; e «suda per la passione». E quando il frate cerca di dimostrarle con sottili ragioni che, fra un bene certo e un male incerto, bisogna scegliere il primo; la volontà, non il corpo, pecca; in tutte le cose si ha da riguardare il fine; ella lo guarda stupefatta, e tremante gli chiede: «A che mi conducete voi, padre»? Infine, vinta, ma non persuasa: «Io sono contenta; ma non credo mai esser viva domattina... Dio m'aiuti e la nostra Donna, ch'io non capito male». Fra Timoteo manda in pace la donna, promettendo di pregare l'Angiol Raffaello perchè l'assisti in questo «misterio». E a Nicia annunzia trionfalmente: «Voi vi beccherete un fanciullo maschio; e chi non ha, non abbia.»

La notte è ora discesa (IV atto). Callimaco attende ansiosamente, come una nave «vessata da due diversi venti, che tanto più teme, quanto ella è più presso al porto.» Cerca di calmare il furore amoroso, pensando che il bene che godrà sarà possibilmente minore dell'immaginato, e poichè non riesce, s'incoraggia: «Non ti prosternare, non t'invilire come una donna». Invano: «le gambe tremano, le viscere si commuovono, il cuore mi si sbarba dal petto, le braccia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira»... Egli è così impazzito, che, quando sa che Lucrezia è stata persuasa, esclama: «Oh, benedetto frate! io pregherò sempre Dio per lui»...; al che Ligurio non può trattenersi dal replicare: «O buono! Come se Dio facesse le grazie del male come del bene». E, se Ligurio gli dimostra che è proprio lui il felice mortale, che sarà preso, imbavagliato e posto nel letto di Lucrezia; la felicità gli dà la

volta al cervello: «Io scemo ad ognora dieci libbre, pensando dove io sono ora, e dove io potrei esser di qui a due ore, temendo che non nasca qualche cosa che interrompa il mio disegno. Il che se fusse, e' fia l'ultima notte della vita mia; perchè, o mi getterò in Arno, o io mi appiccherò, o io mi getterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in su l'uscio suo: qualche cosa farò io perchè io non viva più.» Eppure, dinanzi a fra' Timoteo, che si presta al turpe giuoco, sino a travestirsi da Callimaco, questi non può soffocare come un grido di sdegno: «O frati! conoscine uno e conoscili tutti». — Ma fra' Timoteo agisce soltanto per lucro? Veramente, egli assicura a Callimaco che egli non avrebbe fatta la stessa cosa a nessun altro nel mondo, e che gli basta il suo affetto. Ma ben più sincero è quando riconosce che le cattive compagnie conducono alle forche, e, fatto un piccolo errore, si cade sempre più in basso: «Dio sa ch'io non pensava a ingiuriare persona: stavami nella mia cella, diceva il mio ufficio, intratteneva i miei devoti. Capitommi innanzi questo diavolo di Ligurio, che mi fece intignere il dito in un errore, donde io vi ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dove io m'abbia a capitare. Pure, mi conforto, che quando una cosa importa a molti, molti ne hanno aver cura». Ora qui non è in atto semplicemente la psicologia esclusiva dell'avaro, o del frate venale, o dell'ipocrita; sì piuttosto, quella d'ogni uomo, che sia irresistibilmente trascinato al peggio. Direi che Timoteo è un delinquente occasionale: se non avesse incontrato Ligurio, non avrebbe fatto del male. Ma s'intende ch'egli possedeva, latente, lo spirito della menzogna, dell'avidità, della venalità; così, come adesso che diguazza nel male, non può sottrarsi alla forza dell'abitudine, e però prega, legge la vita dei Santi padri, accomoda i veli delle sue Madonne miracolose, *come prima*. «Come prima», ossia con grande superficialità. Chè la sua devozione è bensì sincera, ma non va oltre la superstizione, il culto esterno, l'adorazione delle immagini: «Quante volte — esclama, riferendosi a una di queste — quante volte ho io detto a questi frati, che la tengano pulita! E si meravigliano poi, se la divozione manca». — Com'è stato convenuto, Ligurio, fra Timoteo e Nicia, s'appostano nella piazza. Callimaco passa, cantando. Tutti gli sono addosso e lo portano dentro...

Che cosa avvenga nella casa di Nicia, si saprà nell'ultimo atto, da Nicia, che vanta l'impresa, e quanti più particolari narra, tanto più appare sciocco e spregevole; da Callimaco, che senza vanità, ma pienamente felice, narra d'aver tutto confessato alla donna, con promessa di spotalizio, in caso di morte del marito, e d'aver ricevuta la più consolante risposta: « Poichè l'astuzia tua e la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore m'hanno condotta a far quello che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che e' venga da una celeste disposizione, che abbia voluto così; e non sono sufficiente a ricusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però, io ti prendo per signore, padrone e guida ». L'innocenza, oltraggiata, ha avuta la terribile rivelazione della realtà: essa s'è vista circondata, vittima consapevole, dalla menzogna religiosa, dalla malvagità interessata, dall'ignoranza, e dalla sciocchezza. Ritraendosi spaventata, non le resta che appoggiarsi al male minore, all'amore; ed ella s'abbandona. Lucrezia non è una santa, è una donna; d'accordo. Ed una donna, che ormai non sarà più timida nè buona, ma aspra, amara, sfrontata. E tuttavia, chi avrebbe il coraggio di accusarla? —

La *Mandragola* non è dunque, in sostanza, una commedia allegra, ma seria; e piuttosto che ridere, piange... Ma no, non piange; chè Machiavelli non era certo un sentimentale, nè poteva concepire, non che scrivere, una commedia *larmoyante*. Direi piuttosto che, sotto la scorza comica, questa commedia cova la tragedia; e precisamente la tragedia del bene, che si trova, solo, senza difesa e senza forza, di fronte agli attacchi formidabilmente organizzati del male; la tragedia della donna oltraggiata derisa e calpestata, in ciò ch'essa possiede di più puro e prezioso, dalla malvagità degli uomini. Ma il bene e l'innocenza appaiono nel fondo del quadro; al primo piano, il male e la malvagità; e però, in ultima analisi, la *Mandragola* è il dramma dell'umana nequizia, connaturata in noi, ed esasperata dalla *auri sacra fames*. — Difatti, chi muove tutta l'azione è Ligurio. Inganna Nicia, persuade Sostrata, corrompe fra' Timoteo; inventa burle ed inganni; annoda e scioglie intrighi... È come l'incarnazione dello spirito del

male, che si compiace dell'opera sua, come l'artista del suo lavoro, e perfettamente consapevole delle sue colpe, non ne ha punto rimorso. È l'antagonista di Lucrezia, in quanto questa è il bene e l'innocenza; ma, di là da Lucrezia, egli vede gli uomini, che gli servono di strumento e di scopo; e però, più che col carattere d'antagonista, ci appare con quello di centro propulsore del mondo ch'è *suo*. Ligurio è cosciente e lucidissimo. Tali sono anche Callimaco e Timoteo, sebbene intorbidati, a volte, l'uno dalla passione, l'altro dalla superstizione. Non analizza infatti Callimaco la sua passione con grande esattezza, non giudica severamente se stesso e gli altri? Non fa Timoteo spesso l'esame di coscienza, e lungi dal giustificarsi, accampa la scusa del male irresistibile? — Anche Siro, il servo, giudica rettamente, se anche poi non sappia o possa evitare il male; nè mai Lucrezia perde del tutto il senso morale... Solo Sostrata e Nicia appaiono davvero coscienze atone ed oscure.

Ora, secondo me, appunto in questa lucida coscienza di ciò ch'è bene e di ciò ch'è male, dal punto di vista cristiano, sta l'originalità della *Mandragola*, non pure rispetto alla commedia classico-pagana, bensì alle stesse commedie cinquecentesche. In essa, il bene, la virtù, l'onore, ossia l'ideale, non è ignorato; soltanto, per il prorompere della passione e degli istinti peggiori, esso è soffocato. E questa soffocazione avviene con tale facilità, che il nostro sangue si gela di spavento, come dinanzi al ghigno dell'Avversario. Si può dunque — ci domandiamo smarriti — vedere perfettamente il bene, e tuttavia seguire irresistibilmente il male?

Ma se tale è l'impressione *morale*, l'impressione *estetica* è alquanto diversa. Ossia, il personaggio che *moralmente* è il centro della commedia, Ligurio, decade *estheticamente* dalla sua importanza, in quanto si mostra monotono e monocorde, e direi quasi meccanico; e si rivela, piuttosto, come il reagente necessario, perchè gli altri personaggi mostrino la loro composizione psichica. Certo, Callimaco e Lucrezia, e particolarmente Nicia e Timoteo, sono più ricchi e dinamici, ed anche più pittoreschi, di lui. — Callimaco ama, ma il suo amore non è verboso e declamatorio: agisce e va diritto al suo scopo. C'è bisogno di danaro, d'astuzia, d'audacia; c'è rischio e pericolo di vita? Pur dubitando, temendo, e

qualche volta precipitando negli abissi della disperazione, egli non arretra mai: è un forte, che opera male, ma non fino a prendere per forza ed inganno la donna amata: alla quale infatti, *prima*, confessa ogni cosa; e se cerca dei complici, li disprezza con tutta l'anima, egli essendo mosso dalla passione, gli altri solo dal vizio e dall'interesse. — Lucrezia è pura e delicata: tale ce la descrivono tutti. Di fatto, non è un carattere forte, nè sa resistere al male; ma per quanti stati d'animo e gradazioni diverse ella passa, prima di giungere alla sensualità, all'astuzia e all'acredine delle ultime scene! — Nicia è il solo carattere veramente comico; quello, direi, ch'è stato più amorosamente e giocondamente accarezzato dalla fantasia del poeta. Stupido e grossolano, presuntuoso e incapace di vero amore. Ignobile anche, non per la smania legittima d'avere un figliolo, ma per il vituperio ch'egli commette ai danni della sposa. Il ridicolo che gli è proprio, sta in questo: ch'egli sia ingannato proprio là dove si crede più sicuro, nella scienza e prudenza; ch'egli sia il più entusiasta cooperatore nell'inganno che gli si prepara, credendo d'essere l'ingannatore; che infine egli sia pieno di gratitudine verso coloro che l'hanno tradito e disonorato... Nel primo atto, Nicia è lo sciocco che si vanta senza ragione sufficiente; nel secondo, il dottore, burlato nella sua dotto-raggine; il marito turlupinato, nel terzo; nel quarto, il timido che fa il coraggioso, il mascalzoncello che s'appresta a una briconata, come ad un'impresa eroica; nel quinto, il marito becco e inconsapevole, felice della sua sventura... — Fra' Timoteo, invece, non fa ridere. Possiamo magari compatirlo, perchè, debole com'è, è capitato nelle mani d'un birbante come Ligurio, e perchè in lui si avvera la profonda sentenza che il male genera il male, l'abisso invoca l'abisso. Ma, in realtà, il suo spirito è poliedrico: abile e paziente con le sue penitenti; rispettoso e servile con Callimaco, ch'è ricco e non turlupinabile; malizioso e prudente con Ligurio, nel quale présente subito il tentatore; falso con Nicia, che è pur facile ingannare; ipocrita con Lucrezia; e oltre a ciò, superstizioso, formalista, estremamente scrupoloso... V'è in lui un tale impasto di audacia e di viltà, d'intelligenza e d'ottusità, di sincero e di falso, che rimaniamo un po' imbarazzati dovendo formulare un preciso giudizio

morale su lui; in ogni caso, è una creatura meravigliosamente vitale, se pur qua e là, per effetto d'eccessiva stringatezza, un po' oscura e torbida.

Francesco de Sanctis ha detto che « la *Mandragola* è la base di tutta una nuova letteratura... Il soprannaturale, il meraviglioso, il caso sono detronizzati. Succede il carattere. Quello, che Machiavelli è nella storia e nella politica, è ancora nell'arte » (1). Se si considera la *Mandragola*, non in se stessa, ma come simbolo e sintesi della letteratura cinquecentesca, la sentenza appar vera, giacchè, non essa sola, sì tutta la letteratura del Rinascimento, è animata dallo spirito individualistico, dall'analisi psicologica, dalla valorizzazione delle forze umane, dalla detronizzazione del divino. La differenza fra la *Mandragola* e le altre commedie cinquecentesche, è di quantità, meno di qualità. Essa è la suprema realizzazione estetica dei tentativi e delle tendenze contenute nell'altre.

Al Machiavelli fu attribuita la « commedia in prosa », *senza titolo*, pubblicata la prima volta nel 1769, e ristampata appunto fra le *Opere minori*, nell'edizione del Polidori. Ma ormai non c'è dubbio che essa appartenga ad ANTON FRANCESCO GRAZZINI, detto il Lasca; (1503-84); quello speciale fiorentino, noto per molte e felici rime bernesche, non meno che per le commedie che scrisse. La commedia senza titolo, infatti, che ora si è soliti intitolare *Il frate*, è precisamente una delle sue tre « *farse* », con la *Giostra*, che fu rifiuta in altra opera, e la *Monica*, di cui abbiamo solo un frammento. Rappresentata a Firenze nel 1540, è una « farsa » « non per questo che vi si facciano vedere cose impossibili et fuori al tutto d'ogni verisimilitudine », come la popolaresca; ma perchè in tre, invece di cinque atti, e indipendentemente da ogni altra regola classicista. È, infatti, fresca, rapida, leggèra, d'ispirazione novellistica e boccaccesca, di scrittura squisitamente fiorentina, senza esagerazioni di vernacolo nè riboboli sboccati... Tuttavia, non chiediamole ciò che non può dare, anche se

(1) *Op. cit.*, II, 99.

possa sembrare, come al Sanesi, un « piccolo capoa-voro, e, certo, la più felice »; non chiediamole cioè la profondità di concezione, la complessità di caratteri, la densità di dialogo, la mirabile economia, che sono nella *Mandragola*. Nel *Frate* non è satira, non intendimento moralistico: i mariti tradiscono le mogli; le mogli, gelose, si vendicano, tradendo alla loro volta; i frati, ipocriti e sensuali, approfittano della dabbenaggine degli uni, e della leggerezza delle altre.... Ma il fatterello di cronaca mondana e ridanciana, lo spunto d'allegria novella, non ha tempo d'approfondirsi e diventar dramma: tanto poche sono le scene, e tanto rapidamente si susseguono! Il vecchio Amerigo è il solito babbeo innamorato, che va là, dove la donna desiderata dovrebbe attenderlo, e, al buio, credendo di possedere quella, possiede la moglie; poi, scoperta la frode, si pente, si rappacia con la donna, e mostra la maggior gratitudine proprio a quel fratacchione, che ha immaginata la burla, ed oltraggiato, di fatto, il suo onore. La Caterina è la solita maritata malcontenta, gelosa e vendicativa: « Povero uomo! — dice al principio — Non meraviglia che da un pezzo in qua non mi rompe più, come soleva quasi ogni notte, il sonno, nè più mi fa quelle carezze solite. Ma, alla croce di Dio, si vorrebbe noi donne sotterrarci vive, come nate semo! Dunque io, sendo giovane, patirò di stare a denti secchi, e che il marito mio vecchio cerchi di provvedersi altrove? Non sarà mai vero. E poi ch'io veggo la cosa in tale stato, voglio da qui innanzi procacciarmi anch'io ». E ciò che promette, mantiene cinicamente... Frate Alberigo, infine, è il solito frate, che, mentre ordisce trame, invoca il Signore, giustificandosi con sottili sofismi. Disprezza le donne, « senza cervello, credule, mutabili, e molto più che non si dice ancora »; ed è pronto ad approfittare della loro semplicità, mettendole, alla prima occasione, « fra l'uscio ed il muro ». Gode la moglie dell'amico, e ne loda la virtù, ché « in verità, è onesta e dabbene, e vi ama sopra ogni altra cosa, e tienvi caro ». Congeda, infine, gli spettatori, annunciando che deve tenere « una predichetta, mostrando loro per ragioni, per esempi, per autorità e per miracolo, come non sia cosa più necessaria alla salute delle anime, quanto la carità »... — Insomma, se pur non manca qua e là, qualche spunto sa-

tirico, che può essere stato ispirato dal Machiavelli, tuttavia il *Frate* deve interpretarsi come la breve rappresentazione d'un piccolo mondo volgare di burlati e di burlatori, non avente altro scopo che il riso; scopo che essa ottiene felicemente, meritando magari le lodi fattegli dall'Hillebrand: « la *vis comica* de cette plaisanterie serait aussi digne de Molière que le sont les *Fourberies de Scapin* ou le *Mariage forcé* » (1). Ma s'intende che queste due commedie non sono precisamente i capolavori di Molière...

Il *Frate* è il prototipo delle commedie del Lasca. Esaminando, infatti, la *Gelosa* (1550), la *Spiritata* (1560), la *Strega*, la *Sibilla*, la *Pinzochera*, i *Parentadi* (intorno al 1566), l'*Arzigogolo* (non mai rappresentata, pubblicata solo nel 1750, e a torto ritenuta non autentica dal Gaspary), dobbiamo apprezzare e talvolta ammirare, l'agilità con la quale questo bizzarro spirito fiorentino sa ravvivare vecchi intrecci e vecchi motivi comici; riconoscere insomma che le teorie drammatiche, esposte più volte dall'autore, sono state egregiamente applicate. Teorie, che in fondo, si riducono alla lotta contro la *pedanteria* e l'*antichità*, già combattute nelle rime. Infatti, nel prologo della *Gelosia*, il Lasca si lamenta dei « ritrovamenti », delle imitazioni plautine, terenziane, e menandree, degli accozzamenti di vecchio e di nuovo: « Traduchino in mal'ora, se non hanno invenzione, e non rattoppino e guastino l'altrui e il loro insieme: il senno e la prudenza degli uomini è sapersi accomodare ai tempi » (2). Nella *Spiritata* ribadisce il chiodo, gettando qualche frizzo contro coloro che sogliono far « cinguettare in lingua pappagallesca » Tedeschi, Spagnoli e Francesi. Nella *Strega*, più esplicitamente, sentenza che « la Poesia italiana, toscana, volgare, o fiorentina ch'ella sia, è venuta nelle mani ai pedanti; e le commedie son fatte per mostrare pompe d'apparati e ricchezze d'intermedî; e sono inutili e assurde imitazioni d'opere antiche, secondo precetti non meno antichi ed

(1) *Études Italiennes* (Paris, Franck, 1868) p. 368.

(2) Per questa ed altre citazioni, v. *Commedie* di A. F. GRAZZINI detto il Lasca, riscontrate sui migliori codici e postillate da P. Fanfani (Firenze, Le Monnier, 1859).

oltrepassati. Che decoro, che arte, che precetti comici! — Oggidì non si va più a veder recitar comedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto, e per passar maninconia e per rallegrarsi. — L'arte vera è il piacere e il diletto — Aristotile e Orazio viddero li tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere, e però bisogna fare le comedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva già in Atene e in Roma; non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi; non ci vengono i ruffiani a vender le fanciulle; nè i soldati del dì d'oggi nei sacchi delle città o de' castelli pigliano più le bambine in fascia... » Infine, nell'*Arzigogolo*, si scaglia contro gli « artefici meccanichi e vilissimi », che si mettono a compor comedie, « come se elle fussero rispetti o frottole; senza sapere appartenenza o osservanza veruna che si appartenga o si osservi nelle comedie: solamente che elle siano divise e distinte in cinque atti, basta loro; delli svarioni, delle disuguaglianze, delle contraddizioni, delle disonestà e delle discordanze poi non ne tengono conto, perciocchè ei non sanno che le comedie vogliono essere immagine di verità, esempio di costumi, e specchio di vita »... V'è, in quest'ultimo passo, qualcosa che contrasta con l'amoralismo ed edonismo artistico, proclamati nella *Strega*: il che significa, forse, che con gli anni il Lasca aveva modificate le sue idee. Ad ogni modo restano sempre, incrollabili, l'*antipedantismo* e l'*antipassatismo*, assai significativi e importanti in uno scrittore d'un secolo come il Cinquecento.

È stato, tuttavia, osservato che nelle comedie del Lasca non mancano le agnizioni, le situazioni e gl'intrecci di tipo classicista. Ma, se bene si osserva, le agnizioni sono qui, assai spesso, inutili sovrappiù, facilmente sopprimibili; e le situazioni e gl'intrecci ricordano p. es., i plautini, non per imitazione diretta, sì per analogia con quelli della commedia contemporanea. Difatti, è assai più esatto, e riesce assai meglio, stabilire i mutui del Lasca dall'Ariosto, da Lorenzino, dal Bibbiena, dal Cecchi, da lui certo conosciutissimi, che non dagli antichi, dei quali del resto egli non poteva leggere i testi. Ad ogni modo, è certo che nelle comedie del Lasca migliore è una personalità comica, la quale si

rivela nella lingua, nel taglio delle scene, nello stampo dei caratteri....

I titoli delle commedie sono illusorî. Fanno credere a studî di carattere, a figure centrali vivamente illuminate; mentre, tolte la *Gelosia* e l'*Arzigogolo*, si riferiscono a personaggi che hanno pochissima importanza. In verità, in queste commedie, di caratteri non è neppur da parlare, ma semplicemente d'*intreccio*: esse cioè traggono la loro vita e il loro interesse dal rapido succedersi e strano combinarsi degli avvenimenti, d'origine e sapore novellistico, ma trattati con grande naturalezza, e spirito, e arguzia, personali e insieme popolareschi. Amori segreti di giovani discoli e di vecchi citrulli; inganni di servitori, e matrimonî che sanano ogni magagna; ritrovamenti... Vecchia roba! Ma tutto ciò è così bene ambientato a Firenze, è così felicemente condito di realtà contemporanea, che non sa più di stantio; o per lo meno, il vecchio perde importanza dinanzi a tutto quel che di fiorentino e di vita privata ciascuna commedia ci svela e rappresenta. Evidentemente, l'ispirazione del commediografo non era libresca, ma basata sull'osservazione diretta... Dianora e Lesbia sono «serve» pettegole; Giannicco, un «ragazzo» arguto e maledico; Guagniele, un «servo» ingegnoso, innamorato e ghiottone: non personaggi tradizionali, ma quali erano in realtà le fanti, i ragazzi, i servi fiorentini del tempo. Cangenova è una «moglie» gelosa; monna Antonia, una «pinzochera»: entrambe si esprimono come le femminucce d'allora. I «vecchi» specialmente, sembrano fotografati: pieni di buon senso e saggezza, come Nicodemo e Bonifazio; testardi e interessati, come Giangualberto; innamorati, quali Gerozzo e Lazzerio; accademici rimbambiti, quali Giansimone... Realtà, e tuttavia misura; chè raramente il Lasca fa parlare scurrilmente i suoi personaggi, nè mai fa assistere ad oscenità. Si direbbe, anzi, ch'egli avesse intendimenti morali, se è vero che, dopo brevi contrasti, i giovani innamorati e disinteressati trionfano finalmente sui vecchi sciocchi o interessati, e la legalità viene sempre a regolarizzare illecite relazioni, e la famiglia a benedire matrimonî già consumati...

Il Lasca difetta d'economia drammatica. Per quanto non sia così abbondante e disordinato scenicamente, come

l'Aretino in certe sue commedie, tuttavia egli, per solito, non si regola razionalmente nello sviluppo dell'azione e nell'impiego dei personaggi, sicchè spesso riesce lento ed oscuro: veggansi, p. es., la *Pinzochera* e i *Parentadi*, ed anche la *Gelosia* e la *Sibilla*, le quali ultime pur contengono parecchie scene interessanti e comicissime. Ma, dove questo 'difetto non c'è, si hanno delle ottime commedie: la *Spiritata*, la *Strega*, l'*Arzigogolo*. Eccellenti, fra tutte, queste due ultime.

Nella *Strega* vi sono echi ariosteschi; ma la figura centrale, Taddeo Saliscendi, è originalmente fiorentina. — Taddeo, non potendo ottenere l'amatissima Geva, vuole arrolarsi e andare in guerra; chè « o io morirò glorioso morendo milite, o io ritornerò bravo, bravo di sorte, che ella arà di grazia di essere mia ». I parenti, per amore o per interesse, cercano dissuaderlo; il servo Farfanicchio gli rileva, ogni tanto, le sue ridicolaggini: « Voi avete — gli dice — cioè la signoria vostra, ha la berretta alla tedesca, la cappa alla francese, il sajone alla fiorentina, il colletto sòpravi alla spagnuola, le calze alla guascona, le scarpette alla romanesca, il viso alla fiesolana, il cervello alla sanese, e lo spennacchio alla giannetta: non vi pare stravaganza questa? ». Invano... Bisogna ch'egli stesso sperimenti quanto incommode sieno le armi a portarsi, e si convinca che in guerra non vi son più marzapane, trebbiano, zuccherini e mele cotte; perchè finalmente egli pensi a convertirsi di soldato in cittadino, e sogni di diventare anzichè un eroe, potestà, vicario, capitano, e magari ambasciatore e signore. S'intende che infine egli avrà la sua Geva, « più brillante della luna e più frulante delle starne ». — Ecco una scenetta graziosa, quando Taddeo cinge le armi per la prima volta:

TADDEO — O Farfanicchio, corri qua, chè questo elmo m'affoga.

FARFANICCHIO — Che? neh?

TADD. — Corri, io non posso riaver l'alito.

FARF. — Che dite voi, padrone?

TADD. — Sfibbiami questa visiera, che tì venga il cancro nell'ossa.

FARF. — Dite forte la signoria vostra, ch'io non v'intendo.

TADD. — Ajutami cavar quest'elmo, chè io sto per affogare e per cacciar fuori, che tu sii morto a ghiado.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

FARF. — I' ho inteso, i' ho inteso, chinatevi, chinatevi, la signoria vostra si chini.

TADD. — Io sono stato per recerti in sul mostaccio.

FARF. — Voi mi averesti concio.

TADD. — A questo modo ci potrà stare ognuno.

FARF. — Sì bene.

TADD. — Per la p..... della consagrada! guai al primo Luteriano che mi si parerà davanti. Farfanicchio, che di tu ora? parti ch'io abbia altra aria?

FARF. — Miglior l'areste, avendo una finestra serrata nelle rene.

TADD. — Tu mi pari ubbriaco: guardami bene.

FARF. — Voi mi parete, non vo' dire un Orlando furioso, un Rodomonte bizzarro, ma lo Iddio Marte stesso.

TADD. — Oh, io son fiero! io son terribile! io me lo veggio, io lo conosco. Guarti vigliacco, che l'ombra mi fa paura: ah, ah, ah, Vecchia di Buovo!

FARF. — Signor padrone, io ho voglia di fuggirmi.

TADD. — Sta' pur forte e in cervello, chè ti bisogna.

FARF. — Deh, vi vedesse ora la vostra dama!

TADD. — Che dama, o non dama? che vorresti tu che ella spirittasse, veggendomi a questo modo infuriato? *io ho quasi paura io di me stesso...*

Nell'*Arzigogolo*, che il Gentile dimostrò risultare dalla *Giostra*, ampliata, sviluppata, e ingrossata d'un episodio, assai simile a quello famosissimo del *Maitre Pathelin* (1); v'è un Alesso, che sebben vecchio, vuol darsi bel tempo, spender come un signore, e non pensar punto al figliuolo; chè, «se egli non resterà tanto gran ricco quanto e' disegna, suo danno; guadagni anch'egli come me.» La vera ragione è che Alesso s'è innamorato, e per aver la sua donna, darebbe magari il patrimonio. Figuriamoci, dunque, com'egli sarà felice, quando il servo che, per favorire gli amori del giovin padrone, vuol spillargli danaro, gli annunzia che un negromante, con una cert'acqua, sa far ringiovanire! Tolto qualche dubbio o scrupolo sulla convenienza del can-

(1) Cfr. G. GENTILE, *Delle commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca* (Pisa, Nistri, 1896).

giamento; persuaso che, pur ringiovanendo, egli vincerà con gli stessi gusti e desideri, si abbandona tutto alla gioia: « O felice a me! o felici danari, per i quali ho potuto diventar sì presto giovane! che diranno adesso le dame? parrà lor vedere un miracolo: e' ci fia anche degli altri caparbj, che appena lo potranno credere, ma faccian loro: a me basta esser giovane, e che la mia mona PAPERÀ lo creda. Traditora! che scusa arà el-l'ora? che prima m'apponeva ch'io era vecchio, schifo, scarcioglioso, e ogni male? ecco ch'io sono ora più giovane di lei; che dirà ella qui? » — Ahimè, monna PAPERÀ, al corrente dell'inganno, lo respinge, « e se ser ALESSO fusse come te, non gli vorrei più bene »; il figlio stesso finge di non riconoscerlo e gli perde rispetto. Disperato, egli domanda al servo la grazia di tornar vecchio, sborsando altrettanti scudi, quanti n'è-rano occorsi per diventar giovine. E, alla fine, sarà burlato dallo stesso ARZIGOGOLO, rustico ed ignorante, ma, quando si tratta de' suoi interessi, scaltro e cervello fino. Ser ALESSO, infatti, richiesto da costui d'un consiglio, per riprender, nonostante regolare contratto, certi suoi bovi, venduti assai male, gl'insegna, previa promessa di due scudi, di fingere dinanzi al giudice d'esser pazzo, rispondendo ad ogni interrogazione non altrimenti che con un fischio. Ma quale sorpresa, quando il villano, riottenuti i bovi per annullamento di contratto, adopera verso di lui l'astuzia stessa consigliatagli per ingannare il giudice!

ALESSO — Vedi tu, Arzigogolo, quel ch'anno adoperato i miei consigli? tu riarai i tuoi buoi tu, buon pro ti faccia: or fa' che tu sia uomo dabbene, e che ti ricordi che mi sei debitore di due scudi.

ARZIGOGOLO — Sff.

ALESSO — Ah, ah, ah, ah! ancora mi rido: quando tu fistiavi al giudice, per mia fe ti portasti bene, e facesti sì ch'e' se l'è creduto; ma ora non è più tempo da fistiare a' tordi: quando fai tu conto di darmegli?

ARZIGOGOLO — Sff.

ALESSO — Non più, ch'ella non è più bella: dico, quando fai tu conto di pagarmi?

ARZIGOGOLO — Sff.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

ALESSO — Pur fistia! tu mi pari una bestia: dico, i miei due scudi.

ARZIGOGOLO — Sff.

ALESSO — Tu ti credi farmi com'al giudice; e non sai che l'è mia invenzione?

ARZIGOGOLO — Sff.

ALESSO — Ah, villan poltrone! credi uccellare un procuratore, ora che tu hai i buoi?

ARZIGOGOLO — Sff.

ALESSO — Al corpo... ch'io ti darò altro che fistiate, trafurello; aspettami.

ARZIGOGOL — Sff, sff, sff, sff.

ALESSO — E' se n'ito. O Dio, le mi vanno ben tutte a un modo! sono stato giuntato con li miei proprj inganni: e da chi? da un rozzo contadino; e mi bisogna per la vergogna tacere: e mi ritruovo in un giorno scemo d'una gran parte de' miei denari, e di giovane vecchio; e, quel che più mi preme, senza grazia alcuna della mia mona Papera...

È una commedia, insomma, tutta brio e festevolezza, senza esagerazioni nè grossolanità. Scritta nel nervoso e schietto dialogo fiorentino, è saporita e fresca come un frutto appena maturo. Assai meglio del *Frate*, dà la vera misura dell'ingegno drammatico del Lasca, e giustifica le critiche mosse da questi alle solite stantie imitazioni delle opere antiche. In verità, qui non è alcuna traccia, nè diretta nè indiretta, di classicismo; e se non è da mettere a confronto con la *Mandragola*, ben altrimenti profonda, è tuttavia una delle più belle commedie del teatro italiano.

Più prolifico d'ogni altro commediografo cinquecentesco, fu il notaio fiorentino GIOVAMMARIA CECCHI (1518-1587), detto per eccellenza «il comico». Ma Dio ne guardi dal chiamarlo e considerarlo il migliore autore drammatico del secolo! Indubbiamente egli è l'unico dei contemporanei, che si sia esclusivamente dedicato al teatro, e della sua produzione si sia mostrato particolarmente fiero, considerandosi «poeta» non meno di ogni altro cultore di lirica e d'epica; ed è anche certo che nessuno, nel campo drammatico, è a lui comparabile per versatilità, avendo egli coltivato insieme la commedia e

la tragedia, la «farsa spirituale», l'«atto recitabile», e gl'«intermedi»... Ma, per sua stessa confessione, (1) scrisse troppo spesso e troppo in fretta, per richiesta improvvisa di compagnie, confraternite, società, fiorentine; inducendosi talvolta a *compilare*, semplicemente, commedie, aggiungendo scene a scene, senza necessità, senza gusto, senza originalità. — Produzione enorme! Di commedie profane si contano ventuna; non so quante di rappresentazioni religiose o morali, non tutte ancora pubblicate... Fortunatamente, oserei dire; giacchè, fra quelle stesse scelte, dopo l'edizione del *Teatro comico fiorentino* (1750), per cura del Milanese e del Rocchi (2); le sopportabili si contano sulle dita d'una sola mano, compreso il capolavoro, *L'assiuolo* (3)... Io direi che, nonostante il bel saggio del Camerini, necessariamente sommario, e gli studî critici che si son poi pubblicati, il Cecchi sia ancora *sub iudice*.

Il Cecchi è stato assai lodato per lo stile. Dal padre Cesari, che lo trovava superiore perfino allo stile della *Mandragola*, per «gentilezza, brio, garbo, colore» (4), onde cercò imitarlo, traducendo Terenzio: traduzione, giova avvertire, illeggibile, per abuso di vernacolo! Dal Camerini, che ne riconosceva la dolcezza, la proprietà, la fiorentinità *italiana*: «gentile come il Petrarca, il Cecchi elesse gli stami più delicati e insieme più tenaci della nostra lingua, unico fiore, di cui son foglie le varie parlature d'Italia» (5). Recentemente, dallo Scoti-Bertinelli, il quale, dopo un pazientissimo studio comparativo stilistico fra il Cecchi da una parte, e dall'altra, l'Aretino, il Lasca, il d'Ambra, non dubitava

(1) Nel prologo de *Le Cedole. V. Commedie di G. M. Cecchi., edite da GAETANO MILANESI* (Firenze, Le Monnier, 1856) vol. II, p. 184.

(2) *Drammi spirituali di G. M. Cecchi, ecc.*, con prefazione e note di RAFFAELLO ROCCHI, Vol. 2 (Firenze, Le Monnier, 1895 e 1900).

(3) Vedilo in *Biblioteca rara*, vol. VIII, per Luigi Fiacchi (Milano, Daelli, 1863).

(4) ANTONIO CESARI, *Le sei commedie di Terenzio* (Verona, Merlo, 1816) p. 33.

(5) V. l'introduzione all'*Assiuolo*, pubblicato nella *Biblioteca rara* del Daelli, già citata, p. 37.

d'assegnare il primato al Cecchi, per la sua «viva e fresca loquela fiorentina», giungendo fino ad affermare che «nella forma il Notaio fiorentino, tipo pacifico e sereno, supera il magnanimo e fiero segretario» (1)... Ma la verità è che la lettura delle commedie cecchiane riesce, in generale, tutt'altro che divertente; e, fra l'altre ragioni, per eccesso di fiorentinismo, ossia di riboboli, motti, frizzi, assolutamente locali, ormai morti nello stesso luogo ove nacquero. Eccesso, che viene a mancare là dove si rivela la forza creativa dello scrittore, raccogliendosi e disciplinandosi; e ciò appare assai importante e significativo, e degno ben di meditazione da parte di chi vorrebbe giudicare, distinguendo il «materiale espressivo» dall'«espressione» vera e propria. Si aggiunga che il Cecchi, dopo aver stese le sue prime commedie in prosa, preferì, per influenza probabile del «divino Ariosto» (2), il verso e precisamente l'endecasillabo scritto, sì che delle prime quattro commedie abbiamo due redazioni; e questo endecasillabo è pesante, goffo, disarmonico, con spezzature e sprezzature, non tanto audaci, quanto ridicole, privo pur di quella spontanea rapidità che certamente la prosa cecchiana possiede. Ed è ancora notevole il fatto che le due ultime commedie, *L'Assiuolo* e *Il figliuol prodigo*, sono redatte in prosa. Del resto, che valgono la lingua, o stile, retoricamente considerato, quando lo stesso Camerini deve ammettere che il Cecchi «coglie qualche bel tratto, tesse qualche bella scena; ma non sa svolgere un carattere pienamente e con ordine»; e lo stesso Scoti-Bertinelli deve ammettere che il Notaio, di fronte al Segretario fiorentino, «resta assaissimo al disotto per potenza di osservazione e maestria di colorito»?

Si suole distinguere nella produzione cecchiana il «teatro comico» da quello «religioso», per essere d'argomento, intonazione, spirito diversi, e per appartenere a due ben distinti periodi della vita del Cecchi: l'uno, amorale, classicheggiante, l'altro moraleggiante, reazionario-cattolico, riecheggianti la sacra rappresenta-

(1) UGO SCOTI-BERTINELLI, *Sullo stile delle commedie in prosa di G. M. Cecchi* (Città di Castello, Lapi, 1906) p. 159-160.

(2) V. prologo dei *Rivali* (Ed. cit. I, 184).

zione. Così, uno studioso credette esaminarli separatamente (1); un altro sostenne che nei drammi spirituali ricade il merito principale del Cecchi, essendo qui vivo ciò che nelle commedie classicheggianti «rimane scolorito e appannato dall'imitazione classica»; là, anzi, «la Sacra Rappresentazione, non solo raggiunse l'ultimo grado di maturità, ma compì anche un primo e vigoroso passo verso la trasformazione in commedia schiettamente italiana» (2)... Senonchè tutti, più o meno, sono d'accordo nel pensare che l'imitazione di Plauto e Terenzio fu, da parte sua, assai discreta, contemperandosi con la tradizione novellistica e l'aneddotica popolare; e lo stesso autore, che non si guarda dall'additare le sue fonti classiche (nei prologhi, per es., della *Dote*, degli *Incantesimi*, dei *Dissimili*, degli *Sciamiti*, della *Maiana*, ecc.) avverte, nel prologo del *Martello*, di aver bensì attinto, ma

« Aggiungendo e levando, come meglio
Gli è parso; e ciò, non per corregger Plauto,
Ma per accomodarsi ai tempi e agli uomini
Che ci sono oggidì »;

e altra volta (nel prologo dell'*Ammalata*), di aver voluto aver «più rispetto... al luogo che allo stile»; e per l'*Assiuolo* fa rilevare che trattasi d'una commedia «nuova nuova... non cavata nè di Terenzio, nè di Plauto, ma da un caso nuovamente accaduto in Pisa tra certi giovani studenti, e certe gentildonne... Nè sia chi creda, che questa Commedia si cominci o dal Sacco di Roma, o dall'Assedio di Firenze, o da spandimenti di persone o da sbaragliamento di famiglie, o da altro così fatto accidente; nè che la finisca in mogliazzi, siccome sogliono fare le più delle Commedie» — D'altra parte, nei drammi spirituali del Cecchi manca del tutto un'ispirazione schiettamente religiosa. Il Camerini rico-

(1) FORTUNATO RIZZI, *Le commedie osservative di G. M. Cecchi* (Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1904) — *Delle farse e commedie morali di G. M. Cecchi* (*Ibidem*, 1907).

(2) RAFFAELLO ROCCHI nella prefazione ai *Drammi spirituali* del Cecchi, *ed. cit.* p. XXXI e XCIX.

nosce che «veramente le sue rappresentazioni sacre non hanno nulla dello spirito antico» (1); il Rocchi stesso ammette che «della Sacra Rappresentazione sopravvivo- no, non più lo spirito, ma poche reliquie logore dal tem- po, nascoste sotto la rigogliosa fioritura di forme e concezioni artistiche nuove» (2). Di più, tanto nella «far- sa», quanto nel dramma o tragedia «spirituale» (diffe- renti solo pel numero di atti, tre nella prima, cinque nell'altra; e per una maggiore libertà formale da parte della prima) non si riesce a trovar vivo ed artistico se non quello che v'è di profano, comico, popolare. — E però, bisogna concludere che la distinzione fra teatro comico e teatro religioso, in questo caso, non è sostan- zialmente giustificata; e che quindi il miglior metodo critico, è di metterli insieme, sullo stesso piano, studiandoli solo rispetto al comico popolaresco, ch'è quello più ve- ramente notevole. Inutile dunque, fare elenchi di *tipi* per ciascuno di quei teatri, come se per esempio il paras- sito, il servo, l'avaro, il millantatore, i contadini, i me- dici, i mercanti, che il Rocchi cerca di caratterizzare pel dramma spirituale cecchiano, non appaiano egualmen- te nelle commedie «osservate»; o come se i tipi «ori- ginali» analizzati dal Rizzi per la commedia osservata, pinzochere, balie, serve, dottori, sensali, villani... non tornino tal'e quali nei drammi spirituali! —

L'attività del fecondo commediografo fiorentino si svolse fra il 1542 e il 1585, ossia in piena reazione cat- tolica. Questa, tuttavia, non si mostra nelle prime com- medie cecchiane (la *Dote*, la *Moglie*, la *Stiava*, gl'*Incan- tesimi*, i *Dissimili*, l'*Assiuolo*...), bensì in quelle poste- riori al 1560, d'argomento morale-religioso. Confrontate, p. es., i *Rivali* e l'*Assiuolo*, da una parte, dall'altra il *Fi- gliuol prodigo* e lo *Sviato*. Ma la differenza è solo in- tenzionale: di fatto, lo spirito dell'artista è sempre quel- lo: arguto e realista, minuzioso ed attento, e soprattutto fiorentino... Nel *Figliuol prodigo* è drammatizzata la nota parabola evangelica, che già era stata argomento di qualche sacra rappresentazione; nello *Sviato*, il pen- timento d'un giovine, corrotto da un perfido consigliere, e dopo un vivo contrasto fra angelo e demonio, il trionfo

(1) *Op. cit.* p. 15.

(2) *Op. cit.* p. XCIII.

del primo, e la conversione di tutti. Ma nel *Figliuol prodigo* c'interessano soltanto l'avarizia di Argifilo, i raggiri del Frappa per spillargli danaro, le peripezie comico-tragiche di Panfilo, che, tornato a casa dopo lunga assenza, non è riconosciuto, e però deriso, battuto, perseguitato da cuochi, famigli e contadini; le scenette fra serve e padrone, fra contadini e ragazzi, venuti la prima volta in città. Soprattutto ci piace Argifilo, avaro ma capace di commuoversi all'arresto del figlio; prudente ed astuto, ma non più tale, quando si tratta di salvare il figlio... Nello *Sviato*, ci divertono gli arguti e spassosi chiacchiericci di serve, le lamentele dei *laudatores temporis acti*, la caricatura d'un tedesco balbettante un linguaggio assai pittoresco, la figura di Trappolino, vero monello fiorentino, e Mico, tipaccio fra il *souteneur* e il cavalier d'industria, pieno di motti, di racconti, d'invenzioni argute... Nella prima e nella seconda commedia, dunque, l'intenzione «devota» non è artisticamente realizzata; e là, dove vuole imporsi, come nell'ultima parte dello *Sviato*, ove intervengono personalmente l'angelo e il demonio, stride con l'ambiente, la favola, l'intonazione, del tutto realistici. Il *Figliuol prodigo* e lo *Sviato* possono quindi mettersi accanto ai *Rivali* e all'*Assiuolo*, tanto più che questi, pur essendo profani e amorali, conservano costantemente una decenza esteriore, e mancano di cinismo ributtante.

Gli argomenti dei *Rivali* e dell'*Assiuolo* non sono certo originali. Nei *Rivali*, infatti, è la solita ragazza, desiderata da parecchi — un vecchio, un giovinotto, un soldato —, la quale infine si riconosce figlia del vecchio, ed è da questi concessa in isposa al giovinotto, già da tempo segreto suo amante. Nell'*Assiuolo*, il solito vecchio innamorato, che proprio quando crede di raggiungere lo sperato, n'è amaramente deluso, essendo egli stesso tradito dalla moglie... Ma la vecchia materia è ravvivata, nella prima commedia, dalle macchiette dell'oste Museruola e dello spagnolo Ignico, e dalle intese fra Basilio e lo Sgalla, gareggianti in furberie, comicamente vane; nella seconda, ch'è certamente di gran lunga la migliore, tutto è rifiuto e rielaborato genialmente. —

Due studenti amici, Giulio e Rinuccio, sono egualmente innamorati di madonna Oretta, giovane moglie

di messer Ambrogio, vecchio dottore. La donna è onesta, e il dottore non è sciocco. Non è sciocco, ma innamorato d'una donna onesta e matura, madre di Rinuccio; e, per amore, perde la testa, mettendosi nelle mani esperte e rapaci della pinzochera Verdiana, e dettogli che l'amata l'attende in casa, è ben lungi dal sospettare un tranello, sì che non dubita di recarsi all'appuntamento notturno. Il tranello gli è stato teso da Anfrosina e Oretta: egli dovrà trovare, nel letto d'Anfrosina, invece di costei, la moglie... Senonchè le cose non accadono proprio così. Giulio, travestito da servo, riceve il dottore, e lo chiude in un cortiletto, dove questi vi rimarrà per tutta notte a godere il fresco, meditando sull'inconvenienti dell'infedeltà; quindi, penetrato nel letto dove Oretta attende furibonda il marito, riesce a convincerla, dopo molte riluttanze e deplorazioni. Intanto, Rinuccio, ch'era penetrato in casa del dottore, sperando di trovarvi sola Oretta, si consola della sua delusione con Violante, sorella di Oretta, moglie insoddisfatta d'un vecchio rammollito. Chi dunque ha la peggio è messer Ambrogio, il quale, infatti, riuscito alla fine ad uscire dal cortiletto, crede di cogliere in flagrante la moglie, e però corre ad avvertire i parenti, perchè siano testimoni del vituperio, e invece deve poi convincersi che l'amante non è uomo: è Violante travestita da uomo... Il povero Ambrogio, per farsi perdonare, deve promettere di concedere, da ora in poi, alla moglie piena libertà... — Indubbiamente, v'ha qui qualche reminiscenza del Boccaccio (lo stesso Rinuccio cita, a un certo punto, l'avventura di messer Rinieri); del Lasca, per l'episodio del vecchio finito al fresco (nella *Gelosia*); dell'Aretino, per la pinzochera Verdiana (nella *Cortigiana*); del Bibbiena, per le scene finali, in cui il marito, andando per svergognare, è svergognato (nella *Calandria*); e soprattutto della *Mandragola*, per la figura del dottore, per la trasformazione morale della moglie, e per la libertà fattasi promettere dal marito... Ciò non toglie che tutto sia perfettamente fuso, e appaia schietto, naturale, brillante; che i personaggi siano perfettamente disegnati e coloriti; che le scene siano tutte utili, stringate, collegate intimamente; che il linguaggio, purissimo, sia limpido e senza troppi riboboli. Accontentiamoci, a mo' d'esempio, d'una scenetta fra il vecchio Ambrogio e la pinzochera Verdiana:

AMBROGIO — ...ma lasciàn ire queste che son favole: che nuove mi arrecate voi dalla mia madonna Anfrosina? vuol ella però la traditora, ch'io mi muoia di stizza come e' canì?

VERDIANA — Messer Ambrogio, voi m'avete promesso più volte; alla prima buona nuova io ti ristorerò, io ti ristorerò: ora perchè gli è venuto quel tempo, innanzi che io vi dia questa buona nuova, i' vo' sapere quello che ha a esser questo ristoro.

AMBR. — O non vi fidate voi di me?

VER. — I' mi fido d'ognuno, ma i' vi ricordo ch'i' son poverina, e mi bisogna vivere della fatica mia, e del bene che mi fanno le buone persone.

AMBR. — Orsù, voi volete ir meco a *Salvam me fac*, a dirlovi: Alla prima buona nuova io vi darò un paio delle mie piane vecchie.

VER. — Un paio delle vostre piane vecchie?

AMBR. — O che vorreste voi? orsù, queste che io ho in piedi, che sono quasi nuove (o non girate il capo); alla seconda io vi darò queste calze; ma fate che almeno ella sia, che io le possa favellare; alla terza, cioè quando io andrò a dormire seco, questa mia cioppa foderata; o che direte voi ora?

VER. — Dirò che voi siete poco pratico, e troppo misero; che e' non ha giovane in questo studio, il quale si serva dell'opera mia, che, s'io gli porto pur una rosellina da parte della sua donna, non che una nuova della qualità che è questa ch'io reco a voi, che non mi dia più il doppio che non vale tutto ciò che voi mi promettete in tre partite.

AMBR. — Madonna Verdiana; i giovani trovano chi gli tien forniti; anch'io quando i' do un consiglio, torrei dieci scudi se quel tal me gli desse; e dandomene un mezzo, lo piglio. Tutte le lasciate sono perdute, e massime in quell'arti dove non si mette se non passi e parole: noi abbiamo a fare voi e io, madonna Verdiana, a ir dolce dolce, e mantenerci l'un l'altro.

VER. — Sì bene, voi manterresti me povera, e voi ricco.

AMBR. — O voi non avete già a arricchir col fatto mio.

VER. — E' me ne par esser certa.

AMBR. — Ell'ha pontato i piedi al muro. Orsù veggiamo: che volete voi in fatto in fatto ch'i' vi dia?

VER. — La prima cosa, perch'io non son rivenditora, ch'io abbia il bisogno de' vostri panni vecchi, io vo' fare il patto a denar contanti.

AMBR. — E a denar contanti sia, ma arrecaatevi alle cose ragionevoli.

VER. — Per quello che io ho fatto insino a ora, voi mi darete quattro ducati d'oro.

AMBR. — Cacasangue, madonna Verdiana! voi siete una mala barbiera: e' vi basterà ben dieci grossi.

VER. — Sì, dieci grossi, e uno gavocciolo: messer Ambrogio, io ho un poco di faccenda. Questa è una lettera di madonna Anfrosina, addio: i' voglio ire a riportargliela, e contarle le liberalità vostre.

AMBR. — Venite qua, o madonna Verdiana; o cacasangue venga a' savj: udite, dico, venite più qua.

VER. — O non poss'io morir con questo abito santo indosso se io mi impaccio mai più di vostre cose.

AMBR. — Orsù non giurate, voi ve ne impaccerete, e mi farete piacere, e io vi darò ciò ch'io vorrò; e da ora il primo piato che v'è mosso contro, venite a me, ch'io vi consiglierò la causa *gratis et amore*.

VER. — No' siamo sul gratisse! voi vedete temporali che son questi; s'io mi sciopero, io ho bisogno d'altra ricompensa che di gratis e di amori.

AMBR. — E io vi ristorerò: seguitate quello che voi volete per lo avvenire, e lascian ire: quel ch'è stato sia stato.

VER. — I' non ho aver manco', e per l'avvenire io mi governerò con voi altramente. Questa è una lettera, la quale viene da madonna Anfrosina vostra, ed è scritta di sua mano: se voi la volete, io la condanno in dieci ducati.

AMBR. — Cazzica!

VER. — O non bestemmiate.

AMBR. — I' non bestemmio, ma questi son mascalari. O i' non guadagno dieci ducati in sei mesi.

VER. — E se ella non è piena di buone nuove, i' non ne vo' danni.

AMBR. — Innanzi tratto ella mi dà una stoccata mortale. O e' non pagherebbe tanto di posta una lettera che venisse di Calicutte, o dal Perù; ma facciamo così, madonna Verdiana, venite meco in casa, che ad ogni modo non ho qui gli occhiali

da leggerla; quivi io contenterò; ch'io veggio apparir là non so chi, che ci potrebbe interrompere.

VER. — Andàn dove voi volete. Se tu vorrai il zufolo, tu mi darai il quattrino, vecchio misero...

Il Cecchi, insomma, non è certo camparabile col Machiavelli, e nemmeno còll'Ariosto e l'Aretino; ma non è inferiore al Lasca, suo rivale a Firenze; e superiore, almeno per fecondità, al Dovizi e a Lorenzino dei Medici. Chè se, poi, escluso il Machiavelli, si volesse attribuire una palma comica, non al Cecchi spetterebbe, sì a GIAMBATTISTA DELLA PORTA, napoletano, (1535-1615), noto come filosofo e naturalista, meno noto, e a torto, come commediografo.

I meriti del Della Porta, come scienziato, furono messi in rilievo da Francesco Fiorentino, in un notevole saggio (1). Importanti, le accademie, da lui fondate, o animate dal suo spirito infaticabile di ricercatore (i *Segreti* e i *Lincei*); i suoi viaggi a scopo scientifico; l'incontro col Campanella; gli incidenti con l'Inquisizione... In fondo, egli personificò la tendenza dei tempi, creduli non più alla taumaturgia, ma alla magia; tuttavia, la sua « magia naturale » era « un'osservazione feconda di opere, un sapere per fare; nè sterile speculazione, nè pratica priva di scienza. Il mago non merita davvero questo nome se non congiunge l'artificio col sapere: esso non è tale, se è *sine artificio sciens, aut ignarus artifex* ». In ciò, secondo il Fiorentino, s'avvicinava a Bacone, pur non possedendone il genio divinatorio. — Ma il Della Porta non ha ancora, come scienziato, uno studio vasto e profondo. Tanto meno, come commediografo. Le sue opere drammatiche, infatti, vissute trionfalmente nei teatri italiani, e mediante imitazioni, in quelli stranieri, per tutto il 600, furono poi del tutto dimenticate. Gli stessi storici eruditi, quali il Tiraboschi, il Quadrio, il Ginguené, il Cantù, s'accontentarono di fare elenchi e questioni di cronologia, sbrigandosela con giudizi generici ed inesatti. Dopo il Set-

(1) V. *Della vita e delle opere di G. B. Della Porta* (Nuova Antologia, 15 maggio, 1880.)

tembrini, il Camerini, il Fiorentino, il Klein, insufficienti, chi per un verso, chi per l'altro; vi fu pur chi gli dedicò un lavoro paziente e coscienzioso (1). Ma il Milano scriveva, quando ancora dominava la mania delle fonti, e però esaminò le quattordici commedie portiane, edite finora, solo da tale punto di vista, distinguendole in *plautine esclusivamente* (*L'Olimpia, La Sorella, La Trappolaria, La Carbonaria, La Chiappinaria, I fratelli simili*); *latine con elementi novellistici contemporanei* (*La Cintia, La Fantesca*); realistiche (*La Turca, L'Astrologo*); infine, *imitate da commedie contemporanee* (*La Furiosa, Il Moro, I due fratelli rivali*). E dopo i soliti sunti e i soliti raffronti, giudicava che « le novelle, i romanzi, l'egloghe, il materiale degl'Intronati, e soprattutto le commedie di Plauto e Terenzio, gli forniscono favole, intrighi, tele di scene, ecc.; ma egli colla sua fantasia, col suo buon umore, col suo riso bonario, talvolta canzonatorio, fonde tutto in una composizione nuova che non mostra più neppure il colorito degli elementi di cui risulta » (2). Ma in che modo era ciò avvenuto? Quale precisamente il nuovo colorito? Silenzio. — Un giudizio acuto ed equilibrato diede il Croce, osservando che nel Della Porta « il vecchio intrigo si avvolge e svolge con facilità, l'azione fila dritta, senza scene superflue ed altri ristagni; il dialogo è chiaro, netto, senza pretese di eloquenza e di declamazione. Vero è che gl'innamorati parlano con troppa arguzia di concetti; ma non c'era modo, almeno allora, di far parlare diversamente innamorati da commedia, e il Porta vi ha messo di suo ingegnosità e brio » (3). E benissimo rilevò i personaggi tipici: il Capitano e il Parassita, il Pedante e il Servo, il Tedesco e il Napoletano... Ma, dato il carattere della sua opera, non potè fare più che degli accenni. — Eppure, il Della Porta è un vero commediografo di razza. Nessuno, fino al Goldoni, ebbe come lui il cosiddetto « senso del teatro », nessuno fece

(1) FRANCESCO MILANO, *Le commedie di G. B. Della Porta* (Napoli, Giannini, 1900).

(2) *Op. cit.*, p. 408.

(3) BENEDETTO CROCE, *I Teatri di Napoli* (Bari, Laterza, 1916).

agire con altrettanta abilità. un mondo caotico, rumoroso e pittoresco, dominato dall'unico dio, il Caso...

S'intende che la commedia portiana è d'intreccio. Vi si vedono amanti, che, a un certo momento, si credono fratelli incestuosi, e poi fortunatamente debbono ricredersi, e si sposano; amanti, che, tinti di nero, si fan credere schiavi, o turchi, per poter ottenere il loro intento; amanti, che si travestono scambievolmente da uomo o da donna; amanti ancora, che trasformano le loro case in taverne, dando origine a equivoci, inganni, sorprese d'ogni genere... Il Porta è veramente un maestro nell'ingarbugliare le fila, sino all'assurdo, e dipanarle fino alla semplicità più naturale; un maestro pieno di trovate, che combinate insieme in modo originale, armonizzate secondo una nuova e personale tonalità, appaiono nuove. — Il tono è dato dall'amore. Un amore che non è quello delle commedie classiche o classicheggianti — desiderio sensuale, concupiscenza —; ma sentimento, tenerezza, desiderio di proteggere o d'essere protetta, che solo in seguito diventa sensualità. Vedete, p. es., nella *Sorella*, Attilio. Invece di proseguire il viaggio in Oriente, alla ricerca della sorella, si ferma a Venezia per i begli occhi di Cleria, e se ne torna a casa con lei («Venendo con voi da Vinegia, mi pareva esser uno di quei che navigano di notte con una nave di cristallo, che temono sempre incontrarla, e romperla in ogni scoglio») (1); la presenta alla famiglia, come la fanciulla ricercata; e quando, per un colpo di scena, si convince ch'è veramente così, e per conseguenza il suo amore è incestuoso, si dispera e vuol morire: «Morire per far meco morire la morte mia: ogni cosa mi dispiace, eccetto la morte: però piangerò tanto, sospirerò tanto, finchè esalerò lo spirito per la bocca e stilerò per gli occhi l'avanzo della mia vita». Quale felicità, quando infine si disinganna, e s'assicura che può amare senza peccato! — Nella *Carbonaria*, Pirino, dopo aver lottato fra l'amore e la venerazione filiale, ed essersi risoluto per quello; teme e desidera insieme, e quando,

(1) Le citazioni sono fatte dall'edizione di V. Spampanato, *Le commedie* (Bari, Laterza). Nella quale raccolta, in 2 voll., non sono tutte quelle pubblicate a Napoli nel 1726 «nella stamperia e a spese di Gennaro Muzio».

sotto mentite spoglie, è finalmente al fianco dell'amata, le rammemora le passate dolcezze con un ardore, che non è soltanto sensuale: «Dopo molti giorni, voi dandogli comodità di parlarvi, vi baciò e baciandovi sentì tanta dolcezza che l'istessa bocca che vi baciò or non lo sapria ridire, e restariano molto a dietro le parole al vero. Gli parve che con quel bacio vi baciasse l'anima stessa; e steste tanto stretti insieme che pareva che di duo corpi ne fusse fatto un solo; finalmente, vinto da tanta dolcezza, vi restò tramortito fra le braccia, e voi ne piangeste per dolcezza ». Analogamente, l'amata Melitea dirà di lui: «Ed essere amata da lui è la mia gloria e mia terrena beatitudine: me li sono data in tutto e per tutto, o che mi schivi o che mi batta o che mi venda in man di turchi. Mi contento del suo contento; onde se voi avete la medesima volontà mia, sète mio padre, altrimenti io non ho padre nè madre nè altra persona al mondo se non lui ». — Nella *Fantesca*, Clelia ama fervidamente, e nonostante è piena di pudore. Pur concedendo un colloquio segreto a Essandro, l'avverte di non dubitare della sua onestà; e se quegli le fa proposte un po' audaci: «Ah, Essandro — esclama — or conosco che siete come gli altri uomini, che vedendo una donna che vi mostri qualche segno d'amorevolezza, subito volete abusar la cortesia col voler giungere a quel termine senza il quale l'amor par che sia nulla; e per sodisfarvi d'un capriccio di niente, volete vituperarla per sempre. Or non è questo più tosto umore che amore? » Occorreranno proteste e promesse solenni, perchè ella acconsenta... — In *Cintia*, è al centro, ancora una volta, l'amore d'una donna. Cintia, amica d'Erasto sotto vesti maschili, si sostituisce clandestinamente alla donna, che Erasto crede d'amare. Eppure, nonostante la sua audacia, non perde ogni pudore: tant'è vero che, udito il severo giudizio che Erasto darebbe, se conoscesse l'inganno, vuol morire; e più tardi, scoperta, accusata di falsa amicizia, offre lieta il suo seno, perchè l'altro v'immerga la spada... Accanto a lei, ecco un'altra fanciulla, che, credendosi ingannata, piange e protesta: «Mi desti quella fede solo per ingannarmi sotto quella fede! Or che più tradimento può ascoltarsi che tradir una povera fanciulla sotto la fede, o che più agevol cosa d'usar fraude ad una donna, ad una che

potevi sempre ingannar che volevi? che sapevi ben quanto t'amava e che voleva tutto quello che tu volevi, e che Amor m'avea bendati gli occhi che non sapea quel che facesse? Ah quanto rara si trova la fede negli uomini! » — Ci avviciniamo, come tutti vedono, a un amore appassionato e drammatico, romanzesco e sentimentale, assai singolare, per chi consideri la commedia cinquecentesca in generalè; meno strano, quando si pensa che si tratta d'un autore napoletano (eppure, anche SFORZA DEGLI ODDI era un commediografo napoletano!...). Ed è appunto questo amore, così cordiale e profondo, il quale non esclude qualche arguzia o qualche *concetto* di gusto spagnolo e pre-secentistico; quello che, come dicevo, intona la commedia portiana, facendola tutta calda e colorita, e staccandola decisamente dalla commedia classica e fiorentina.

Ma, nonostante codesto sentimentalismo, il riso scoppietta continuamente. Gli è che lo spirito dello scrittore permane sereno e giocondo, come quello di chi sa, che infine ogni ostacolo sarà superato, ogni difficoltà appianata; o piuttosto, di chi pensa che il mondo è serio e comico insieme, e che le debolezze umane ridicole son ben più numerose delle ammirevoli virtù e delle lagrimevoli passioni... Di fatto, lo scrittore popola le sue commedie di figure comiche, ora cogliendole direttamente dalla realtà quotidiana, ora scegliendole fra i tipi comici tradizionali: fra questi, specialmente, il Capitano e il Parassita, i quali appaiono costantemente in quasi tutte le sue commedie, e così vivamente colorite, e sì amorosamente accarezzate, che ci domandiamo se non sieno divenute addirittura delle *maschere* (1). Nella *Sorella*, appunto questi due tornano sotto i nomi

(1) È nota la questione se il Della Porta debba, o no, considerarsi autore di *scenari* della commedia dell'arte, essendosi riscontrate delle affinità singolari fra alcune commedie portiane e scenari omonimi (Cfr. M. SCHERILLO, *Gli scenari di G. B. Della Porta*, nel libro su *La Commedia dell'arte in Italia* (Torino, Loescher, 1884); VITTORIO ROSSI, *Una Commedia di G. B. d. P. ed un nuovo scenario* (*Rendic. R. Ist. Lomb.*, vol. XXIX; Milano, 1896); F. MILANO, *Op. cit.* pp. 318-322). Comunque debba risponderci al quesito, tali affinità legittimano indirettamente la nostra impressione riguardo al Capitano e al Parassita.

di Gulone e Trasimaco. Il primo accusa la natura d'aver fatto l'uomo assai male, non avendogli dato « fame di lupo, bocca di rana, pancia di rospo, collo di grue, denti di cane, due lingue di serpe, stomaco di struzzo ». E volentieri si paragona al secondo: « Non ci è differenza tra l'amor mio e il tuo: io fo l'amor con vitelle mon-gane, tu con vacche: carne ami tu, carne amo io: tu cruda e io cotta; e tanto è miglior l'amor mio del tuo, quanto è miglior la carne cotta della cruda. La carne cotta è saporita e odorata, la cruda puzza, è schiva e s'abborrisce; e come tu or fai l'amor con questa e or con quella, e sfoghi quei tuoi sfrenati desidèri: e io, contra una tavola ben abbondante, come uno sfrenato innamorato, or mordo poppe di vitelle fredde, or inghiotto i tordi grassi — che stringendoli con i denti, mi cola di qua e di là il grasso, — or bacio beccieri e bottiglie, piene di vini brillanti e saltellanti, con saporitissimi baci, e sfogo l'ingordo desiderio del mio ventre. E mentre mi trastullo con questi, fo l'amor con le porchette, che si stanno arrostando, pascendomi intanto di quei soavi odori ». Trasimaco, a sua volta, si vanta di buon successi e trionfi immaginari, in combattimento, e con le donne. Ma guardatelo un po' alla prese con Gulone!

TRASIMACO — Vien qua tu; è vero che hai detto mal di me? chè vo' farti in mille pezzi, ti guasterò tutto.

GULONE — Sì, che è vero.

TRAS. — Or, poichè hai confessato il vero, ti vo' perdonare. Tristo te, se me dicevi la bugia, tanto m'è nemica.

GUL. — Io voglio dir di nuovo mal di te.

TRAS. — Fatti in là che non lo senta, chè non me ne curo.

GUL. — Io vo' che tu lo senta.

TRAS. — Tu mi vai punzecchiando e mi offendi troppo indiscre-tamente: non lo comporterò, cancaro!...

Ma poichè vede che, con le cattive, le cose vanno di male in peggio, cerca di placar Gulone, promettendogli un banchetto. E Gulone sta per cedere... Ma poi si riprende: « E comincia ad assaggiarle, chè par esser no un poco acerbe, non so come le manderai giù ». — Qualche volta, invece, il Capitano è spagnolo, ed è messo alle prese con un altro rodomonte suo pari. Nella

Fantesca, p. es., il capitán Dante e Pantaleone gareggiano a chi le sballa più grosse, si minacciano, e finiscono col profferirsi servitori umilissimi. — Altra volta, si tratta d'un'enorme gigantesca caricatura: Martebellonio, p. es., de *Gli duoi fratelli rivali*, che si dichiara figlio di Marte e Bellona, coi quali comunica mediante un mozzo di camera: « L'attacco le lettere al collo con un sacchetto di pane che basti per quindici giorni, poi lo piglio per lo piede e me lo giro tre volte per la testa e l'arrandello nel cielo. Marte, che sta aspettando, come il vede, il prende e ferma; sì non, che ne salirebbe sin alla sfera stellata ». — Questo gusto per l'enormità grottesca e buffonesca è evidente in più d'una occasione, anche per altri personaggi. Leccardo, p. es., in quella stessa commedia, per non esser da meno di Martebellonio, racconta una sua epica battaglia con la fame: « La Fame era una persona viva, macra, sottile, ch'appena avea l'ossa e la pelle; e soleva andar in compagnia con la Carestia, con la Peste e con la Guerra, chè n'uccideva più ella che non le spade. Ci disfidavamo insieme: lo steccato fu un lago di molto grasso dove notavano caponi, galli, porchette, vitelle e buoi intieri; qui ci tuffammo a combattere con i denti. Prima ch'ella si mangiasse un vitello, io ne tracannai due buoi e tutte le restanti robbe; e perchè ancora m'avanzava appetito e non aveva che mangiare, mi mangiai lei: così non fu più la Fame al mondo, ed io sono suo luogotenente e ho due fami in corpo, la mia e la sua... » Però, è vero che, dovendo scegliere fra la fame sicura e la forza probabile, finisce col preferire... la forza. E quando questa appare inevitabile: « O pergole — esclamerà pateticamente — o pergole di salsiccioni alla lombarda, o provature, morirò io senza gustarvi? o canevas, non assaggerò più i tuoi vini? Prego Iddio che coloro che t'hanno a godere, sieno uomini di giudizio e non sciagurati che ti assassinino! Addio galli d'India, caponi, galline e polli, non vi godrò mai più! ».

Dal punto di vista estetico, più che a codeste caricature o maschere, bisogna dare importanza alle numerose figurine realistiche, le quali popolano le commedie portiane. Balie fedeli, che favoreggiano, magari disinteressatamente, gli amori delle padroncine; vecchi prudenti, che vivono e lasciano vivere in pace; vecchi in-

namorati che litigano continuamente con la moglie; speciali armati di tutto punto, per far servigiali; tedeschi ubbriacconi, che parlano il più sfracellato italiano; birri, briganti, e simili... Notevoli specialmente Panurgo (*Fantesca*), Giacoco (*Taberneria*), Albumazar e Vignarolo (*Astrologo*). — Panurgo è il vero *deus ex machina* della commedia: mentisce, si trasforma, si dibatte fra mille difficoltà e contraddizioni, alfine rimane vittorioso dell'altrui dabbenaggine. Giacoco potè essere considerato (dal Fiorentino e dallo Scherillo) un progenitore di Pulcinella: ad ogni modo, è una « macchietta » gustosissima di napoletano. « O che bello piezzo de femmena — dice p. es., al figlio, riferendosi alla sposa di costui —, o che uocchi cennarielli, o che faccia vasa-rella, o che bocca cianciosella, o che labri mozzicarielli, o commo è iocarella e broccolosa! Iacoviello mio, la state chesta te farà frisco commo na rosa e d'invierno t'a tiene pe na coperta. E perchè non la basti? non bidì ca chella bocca dice: basame, basame? » Albumazar non è propriamente un carattere; ma la sua gagliofferia e ciarlataneria, poco fortunate, sono rappresentate con molta vivacità; e, data la conoscenza che il Porta aveva di magia ed astrologia, con grande verosimiglianza. S'intende che la sua satira non si rivolge a quella « magia naturale », ch'egli stesso professava, e ch'era come l'alba della scienza moderna; sì a quella del tempo, sfruttatrice dell'altrui ignoranza e superstizione. Di fatti, Albumazar non è un professionista d'astrologia, ma un imbrogliatore, che di questa si serve per ottenere i suoi scopi. Vignarolo, infine, è una figura grottesca, ricreata con uno spirito e una ricchezza verbale veramente meravigliosa: rozzo cervello, avidità di guadagno, desiderio della degna Armellina... ecco i presupposti, perchè egli consenta a farsi « trasformare » da Albumazar, incappi in una serie d'equivoci, uno più buffo dell'altro, e in una serie di malanni, fino alla perdita della ragazza.

Sentimentalità romanzesca, comicità enorme buffonesca, realismo con punte satiriche: tali le caratteristiche più appariscenti dell'arte portiana. Arte, dico; giacchè ormai dev'essere chiaro che non si tratta semplicemente d'abilità d'uomo di teatro. — In verità, la *Sorella*, i *Duoi fratelli rivali*, la *Fantesca*, l'*Astrologo*, sono bellissime

commedie: le prime due, con prevalenza di colorito romanzesco sentimentale; le altre due, con prevalenza di realismo comico. Singolarissime le prime due; chè in esso lo svolgimento della favola va di pari passo con la dipintura dei caratteri, e il comico e il serio si avviciano e si fondono sapientemente, e i colpi di scena, esteriori o psicologici, sono sempre preparati ed artisticamente accettabili. Nella stessa commedia dei *Fratelli rivali*, ispirata da una novella del Bandello (I, 22^a), e affine, per l'argomento, allo shakespeareano *Much ado about nothing*, i rivolgimenti psicologici dei due protagonisti, destinati a contrastarsi continuamente il passo nell'amore, non appaiono inconseguenti ed assurdi, ma possibili e giustificati dalla creduta morte della loro amata. Influenza dei drammi spagnuoli, riboccanti per solito d'inconseguenze di carattere? Conoscenza dell'anima spagnola, essendo quei personaggi appunto spagnuoli; e magari del carattere dell'Italia meridionale? Ad ogni modo, nonostante qualche menda, questa commedia è il capolavoro portano: un vero dramma in cappa e spada, scintillante di brio e riso-
nante di passione, degna di star accanto, non pure alle migliori commedie italiane, sì alle più celebrate del Calderon e del de Vega. — Non a torto, nel prologo, il prete si beffava allegramente della «vilissima canaglia», che ascoltando le sue commedie, voleva far la schizzinosa: «Questa parola non è boccaccevole, questo si potea dir meglio altrimenti, questo è fuor delle regole di Aristotele, quel non ha del verisimile... Credete, ignorantoni, con queste vostre chiacchiere far parere un'opera di manco ch'ella sia, come il mondo del vostro bestial giudizio graduare gli onori dell'opera? O goffi che siete! chè l'opre son giudicate dall'applauso universal de' dotti di tutte le nazioni: perchè si veggono stampate per tutte le parti del mondo, e tradotte in latino, francese, spagnolo e altre varie lingue... Chè se non fossi così cieco degli occhi dell'intelletto come sei, vedresti l'ombra di Menandro, di Epicarmo e di Plauto vagar in questa scena e rallegrarsi che la commedia sia giunta a quel colmo e a quel segno dove tutta l'antichità fece bersaglio... » G. B. della Porta è infatti un grande scrittore. Che importano qualche impurità, qualche scorrezione, qualche *concetto*?... Non conosco, fra tutt'i commedio-

grafi del Cinquecento, un dialoghista altrettanto facile, brillante, arguto, scoppiettante, e pur sempre limpido; nè alcuno che lo superi in capacità costruttiva, in abilità per ottenere legittimi effetti teatrali, finalmente in apertura e cordialità di carattere. E quanto a profondità, egli cede soltanto dinanzi al Machiavelli ed a Giordano Bruno. C'era da aspettarselo...

* * *

Intorno al *Candelaio* di GIORDANO BRUNO molto si battagliò, una cinquantina d'anni fa, per opera specialmente dall'Imbriani, a proposito dell'edizione datane d'Adolfo Wagner (1). Ora portato alle stelle (Imbriani) ed ora buttato a terra (Carducci); ora considerato opera di critica, non di poesia (De Sanctis), ed ora una stranissima variante di commedia cinquecentesca, nè volgare nè noiosa (Croce); il *Candelaio* fu, ad ogni modo e sempre, stimato opera insigne. Il Graf, che gli dedicò uno studio a fondo, concluse che esso « è dopo la *Mandragola*, fra tutte le commedie del Cinquecento, la più comica e la più satirica » (2); lo Spampinato, nell'introduzione della sua magnifica definitiva edizione (3), non temeva d'affermare che il « Bruno non ha nessuno ch'è lo uguagli, e tanto meno che lo superi, fra i suoi conterranei, a cominciare dal Porta », e che insomma « bisogna sempre convenire che il *Candelaio* ha grande valore per la filosofia, la storia, la lingua, se non, in ugual misura, per l'arte » (4).

In realtà, a una prima, superficiale lettura, questa commedia ci fa l'impressione che non contenga nulla di nuovo. Chè le tre coppie centrali — Bonifacio e Carubina; Bartolomeo e Marta; Manfurio e il discepolo — son vecchie conoscenze. In quante commedie abbiám visto un marito, che, come Bonifacio, tradisca la sua fresca

(1) VITTORIO IMBRIANI, *Natanar II*, lettera al comm. F. Zumbini ecc. (*Propugnatore*, vol. VIII, 1875).

(2) A. GRAF, *Studii drammatici* (Torino, Loescher, 1878) p. 170.

(3) G. BRUNO, *Candelaio*, commedia, ecc. a cura di V. Spampinato (Bari, Laterza, 1909). È l'edizione che tengo presente.

(4) *Op. cit.*, p. XXXIV e LXIV.

e bella moglie, per correr dietro a una cortigiana; o come Bartolomeo, trascuri la moglie per gli affari o gli studi! In quante, 'un barbassore, che, come Manfurio, parli in gergo pedantesco, e fermi la sua attenzione piuttosto sulle parole che sulle cose, e delle parole si compiacchia di dare, ad ogni pie' sospinto, il significato, e l'etimologia, con corredo interminabile di citazioni, e snocciolamento di sinonimi! — E non è certo una novità che Bonifacio vada al falso appuntamento, e invece di Vittoria trovi in letto la moglie, che gli darà una solenne lavata di capo, e lo tradirà con lo stesso giovinotto intraprendente, che s'è burlato di lui, mandandolo al falso appuntamento. Nè nuova è la sorte di Bartolomeo, tradito allegramente dalla moglie, mentre è tutto intento nella sua fucina, fra storte e lambicchi, alla ricerca della pietra filosofale, per cui spreca tanto danaro. Nemmeno ci può sorprendere che Manfurio sia deriso, derubato, spogliato, bastonato, ludibrio d'ognuno. — Analogamente, Giovan Bernardo, giovine innamorato, Scaramurè negromante, l'alchimista Cengio, la cortigiana Vittoria, la serva Lucia, e tutti i manigoldi che popolano la scena, da Barra a Sanguino, da Marca a Corcorizzo, li avevamo già conosciuti in cento altre commedie, da quelle dell'Ariosto e dell'Aretino a quelle del Porta...

Ma anzitutto è da notare che nessun'altra commedia contemporanea condensa in un quadro altrettanto ampio e limpido, nonostante certe lungaggini, così numerosi caratteristici personaggi; nessun'altra esclude così scrupolosamente i personaggi d'origine classicista, impastandoli tutti di verità contemporanea. E però il *Candelaio* potrebbe definirsi la condensazione e sintesi felice del mondo comico rinascimentale, in quel ch'esso ha di veramente e propriamente originale. « Felice », giacchè i personaggi si muovono con un'indiadolata vivacità, nonostante il severissimo giudizio desanctisiano (« caratteri concepiti astrattamente, perciò tesi e crudi, senza ombre e chiaroscuri, con una cinica nudità » (1). Può darsi cioè che il pedante Manfurio sia una caricatura eccessiva, un enorme *pantin*, al quale si attribuiscono gratuitamente tutt'i difetti e tutte le sciocchezze del mondo; ma, senza dubbio, Bartolomeo e Bonifacio hanno una

(1) DE SANCTIS, *Stor. lett. it.* II, 224-25.

grande complessività psicologica, un'intima umanità. Bartolomeo non è uno sciocco qualunque, tant'è vero che si guarda dalle donne, e si prende gioco di Bonifacio caduto nelle panie d'amore; e perfettamente conosce il meraviglioso potere dell'oro: « Il danaio contiene tutte l'altre quattro: a chi manca il danaio, non solo mancano pietre, erbe e parole, ma l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco e la vita istessa ». Egli è un esaltato, alla ricerca della pietra filosofale: « Ecco costui, — dice mirabilmente la moglie, — per essergli ficcato nel cervello la speranza di far la pietra filosofale, è divenuto a tale, che il suo fastidio è il mangiare, la sua inquietudine è il trovarsi a letto, la notte sempre gli par lunga come a putti che hanno qualche abito nuovo da vestirsi. Ogni cosa gli dà noia, ogni altro tempo gli è amaro, e solo il suo paradiso è la fornace. Le sue gemme e pietre preziose son gli carboni, gli angeli son le bozzole che sono attaccate in ordinanza ne' fornelli con que' nasi di vetro da cqua, e da llà tanti lambicchi di ferro, e de più grandi e de più piccoli e di mezzani... ». Bonifacio, già « candelajo » ossia pederasta, ed ora tutto acceso di Vittoria, è rappresentato lussurioso e insieme taccagno, credulo di magia perchè solo dalla magia può sperare la conquista a buon mercato di Vittoria, e poi avvilito e vergognoso di fronte a tutti coloro che si credono in diritto di beffarlo. Nè dimentichiamo Carubina, Marta, Vittoria e Lucia, quattro donne che apprezzano ed amano l'uomo, in proporzione del piacere o del danaro, che ne possono ritrarre. Quale allegra vendetta Carubina prenderà del marito infedele! « Io me gli mostrarrò tutta infiammata d'amore: e con questo gli piantarrò de baci di orso, lo morsicarrò su le guance, e gli stringerrò le labbra co' denti, di sorte che sii forzato a farvi udir le strida e gustar de la comedia. Allora dirrò: « Cor mio, vita mia, non cridate, chè saremmo uditi! Perdonami, cor mio, chè questo è per troppo amore!... » E come desiderosa di piacere, Marta! « Ieri, feci dir la messa di Sant'Elia contro la siccità; questa mattina, ho speso cinque altre grana de limosina per far celebrar quella di S. Gioachino ed Anna, la quale è miracolosissima a riunir il marito co la moglie. Si non è difetto di devozione dal canto del prete, io spero di ricevere la grazia... » Come saggia, la signora Vittoria! « Consi-

dero che, come di vergini, altre son dette sciocche, altre prudenti; cossì, anche de noi altre che gustiamo de miglior frutti che produce il mondo, pazze son quelle ch'amano sol per fine di quel piacer che passa, e non pensano alla vecchiaia, che si accosta ratto, senza ch'altri la vegga o senta, insieme facendo discostar gli amici. Mentre quella increspa la faccia, questi chiudono le borse; quella consuma l'umor di dentro e l'amor di fuori, quella percuote da vicino, e questi salutano da lontano. Però fa di mestieri di ben risolversi a tempo. Chi tempo aspetta, tempo perde... » Come, infine, abile favoreggiatrice, la maliziosissima Lucia! — Interessante anche Scaramurè, negromante d'occasione, che parla con gravità e dottrina, e inventa la fascinazione mediante l'immagine di cera vergine, e quando le cose vanno a rovescio, è pronto a giustificarsi con improntitudine stupefacente: « Or, ecco la maldetta causa ch'ave imbrogliato l'effetto de l'incanto. La cera è stata scelta, ed incantata, in nome di Vittoria; la imagine è stata formata in suo nome; i capelli poi erano di tua moglie: da cqua è avvenuta questa confusione. Tua moglie in casa di Vittoria: tua moglie è stata tirata, Vittoria è stata innamorata. Tua moglie, co i vestimenti di Vittoria, Vittoria senza i suo' vestimenti... » Interessante e curioso Cengio, pseudo-alchimista, che riesce a ingannar tutti, fuorchè Giovan Bernardo: « Queste diavolo di raggioni — gli dice infatti costui — no mi toccano punto l'intelletto. Io vorrei veder l'oro fatto e voi miglior vestito che non andiate. Penso ben che, si tu sapessi far oro, non venderesti la ricetta da far oro, ma con essa lo faresti; e, mentre fai oro per un altro, per fargli veder la esperienza, lo faresti per te, a fin di non aver bisogno di vendere il secreto ». —

Il vero significato, la vera importanza del *Candelaio* non stan qui, tuttavia; sì nella maniera, come il mondo è visto, sentito, giudicato.

Il mondo è visto come una bolgia, in cui s'agitano convulsamente deboli e forti, vili ed audaci, ingannati ed ingannatori. Da una parte, i Bonifaci, i Bartolomei, i Manfurì; dall'altra, gli Scaramurè e i Cengi, i Sanguini e i Giovan Bernardi. Fra gli uni e gli altri, le donne, le quali, quando non cooperano con i secondi, sembrano attendere di chi sia la vittoria, per concedersi

come premio ai trionfatori... Non v'è un uomo, nella commedia, che possa dirsi davvero giusto, intelligente ed onesto; non una donna veramente degna. Lo scrittore fa strazio di tutti: deride la sciocchezza dei mariti, che vanno per tradire, e sono traditi; la credulità degli alchimisti, che s'affannano per far l'oro, e perdono quello che hanno; l'imbecillità dei barbassori, che si credon sapienti e son di fatto ignoranti... E, d'altra parte, come potrebb'egli veder di buon occhio coloro che approfittano dell'altrui sciocchezza, vivendo per truffa alle spalle degli altri? — o quelli che portan via le donne ai mariti, incrudelendo contro costoro? — Se le vittime sono derise, i tormentatori o le tormentatrici debbono per forza esserne disdegnati.... — In verità, il disdegno e il disprezzo, sono appunto i sentimenti che dominano nel *Candelaio*. Udite con quale squisita ironia, o con che feroce sarcasmo, parlano certi personaggi! Sanguino, da uno sconcio ma eloquente apologo trae l'insegnamento che « nisciuno è tanto grosso asino, che qualche volta, venendogli a proposito, non si serva de l'*occasione* ». Vittoria sentenza che non valgono nè bellezza nè grandezza, se non sono accompagnate dal denaro: « Tra noi che si può dir più che reggi, monarchi ed imperadori? questi pure, si non arran *de quibus*, si non farran correre gli *de quibus* saran come statue vecchie d'altari sparati, a' quali non è chi faccia riverenza. Non possiamo non far differenza tra il culto divino e quello di mortali. Adoriamo le sculture e le immagini, ed onoriamo il nome divino scritto, *drizzando l'intenzione a quel che vive* ». Messer Bonifacio dimostra per esempî che « allora dunque si fa conto del giudizio ed è lodato, *quando la sorte ed il successo è buono* ». Gio. Bernardo, volendo vincere gli ultimi scrupoli di Carubina, la persuade che « onore non è altro che una stima, una riputazione; però sta sempre intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. *E non è quel che noi siamo e quel che noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sì ben quel che altri stimano, e pensano di noi* ». A chi si lamenta degli errori che accadono « per questa fortuna traditora », Ascanio dimostra essere secondo giustizia che « *a chi è concesso il meritare, s'ii negato l'avere*; a

chi è concesso l'avere, sii negato il meritare... » — La filosofia pratica dell'occasione e del successo, il culto dei beni materiali e il disprezzo dei beni morali, l'importanza del parere, e il disaccordo fra il merito e la fortuna: ecco le basi sulle quali il mondo s'appoggia! Il Bruno non le approva certamente: le constata, le rileva, le addita con ghigno allo scherno universale.

Il *Candelaio* è una commedia satirica: su ciò non è possibile dubbio. Ed è inutile discutere se si tratta d'una satira particolare, rivolta alla società italiana contemporanea, oppure generale, indirizzata a tutta l'umanità d'ogni tempo: giacchè, in fondo, ogni intuizione generale è il prodotto d'una particolare esperienza personale. Se è vero che la satira sprizza quando la realtà viene a rinnegare l'ideale; non mai come nel caso del Bruno, potevasi produrre satira più pungente. Chè l'ideale di Bruno richiedeva un'umanità sinceramente e sostanzialmente virtuosa, disinteressata, da valutare indipendentemente dal successo, e da ricompensare secondo il merito; una letteratura non puramente erudita nè di pedissequa imitazione, ridicolo museo di parole morte, ma letteratura di reazione e di vita; una scienza, che fosse ricerca e conquista disinteressate di verità sperimentale, non superstizione astrologica, negromantica ed alchimistica; una religione, che fosse intima elevazione, non strumento di dominio, non maschera ipocrita; un amore, infine, che fosse desiderio e dono di coscienza e di cuore... E nulla era in contrasto maggiore con la realtà! Era inevitabile che ne scoppiasse una risata dolorosa, amara, sibilante come una scudisciata; e che l'opera fosse tutta impregnata di tale spirito di derisione aspra e pungente, il quale, anzichè esilarare, incupisce lo spirito... Perciò Bruno si chiama «academico di nulla accademia, detto il Fastidito», e pone sul frontespizio della commedia il motto famoso: «*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*», e nel prologo dice che «certo, contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito o di Democrito, avrete occasione di molto o ridere o piangere»; e nell'*Antiprologo*: «L'autore, si voi lo conosceste, dirreste ch'ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno, par sii stato alla pressa come le barrette: un che ride sol per far comme fan gli altri; per il più lo ve-

drete fastidito, restio o bizzarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellicciate, pasciuto di cipolle »...

Il *Candelaio* è una satira non meno profonda, che amara. Ma la sua profondità non consiste in qualche dottrina esoterica, o rivelata mediante simboli strani; e neppure nella trasfigurazione artistica di quella filosofia, onde il Bruno confessa alla signora Morgana B., probabilmente sua cugina, di sentirsi l'animo aggrandito, e magnificato l'intelletto (« Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo »). La sua profondità particolare consiste in questo, ch'esprime sinceramente il profondo disgusto, provato dal Bruno dinanzi alla società e alla vita; disgusto, provocato dalla coscienza d'un ideale assoluto, non ancora sostituito dal panteismo, che poi gli fu proprio. Chè infatti il *Candelaio* fu scritto dopo la fuga d'Italia, e prima che il suo pensiero approdasse al suo quasi mistico panteismo. La satira bruniana è profonda, perchè profondo è il sentimento che l'ha ispirata.

Si capisce allora come, essendo personale codesto sentimento, personale sia riuscito tutto ciò ch'è in questa commedia. Personale, il modo di giovarsi dei personaggi, episodî ed aneddoti, già noti; personale, la distribuzione della materia nei pur soliti cinque atti; personale persino la critica, fatta fare dal Bidello, annunziatore della rappresentazione, contro le regole drammatiche tradizionali: « Il mal'an che Dio vi dia! prima che fussero comedie, dove mai furono viste comedie?... » Personalissimo, infine, lo stile e la lingua; l'uno estremamente libero d'ogni regola, « immagine viva della mente onde muove... pien di vitale fervore... di natura proteiforme » (1); l'altra, ibrido e pittoresco amalgama di napoletanismi, francesismi, toscanismi... Perchè dunque porre quest'opera in « un luogo di mezzo fra la commedia dell'arte e la commedia erudita » (2), se la materia fu tolta direttamente dalla realtà, o dalle com-

(1) A. GRAF, *Op. cit.* p. 178-79.

(2) GRAF, *Op. cit.* p. 203.

medie più realistiche contemporanee, e se lo spirito che l'informa tutta, è assolutamente originale? — Io direi piuttosto che il *Candelaio* è la sintesi felice del mondo comico cinquecentesco, ed insieme il suo superamento, mediante uno spirito caustico ed amaro, che preannunzia la coscienza e l'ideale moderno. Così il *Candelaio* si ricollega alla *Mandragola*, e, pur attraverso queste opere scritte a sollievo di meditazioni e cure più gravi, lo spirito di Giordano Bruno si ricongiunge con quello di Niccolò Machiavelli.

IL CONATO TRAGICO

Abbassata la coscienza morale, soffocata la vita politica, spenta nelle anime più colte e generose la fede in sua purità; la vita non poteva non apparire un gioco illusorio, dominato dall'arbitrio e dal caso. Di qui, come dissi, il meraviglioso fiorire della commedia, ridicolosa o satirica, e la splendida creazione tutta italiana della pastorale, puramente fantastica ed estetica; di qui, per naturale contraccolpo, l'intima povertà, il sostanziale fallimento della « tragedia » del Rinascimento. Lo spirito tragico essendo del tutto estraneo al Cinquecento, una vera *tragedia* non era possibile: possibile bensì un dramma in forme tragiche, nel quale vivesse quel certo senso speciale della vita, che, come vedremo, poteva sembrare non troppo dissimile dallo spirito tragico.

G. GIORGIO TRISSINO (vicentino, 1478-1550) era un puro letterato. Ammiratore de' classici greci, devoto commentatore della poetica d'Aristotele, egli si rammaricava come in un secolo letterariamente così illustre mancasse del tutto qualcosa che potesse ritenersi non indegno dell'adorata tragedia greca; magari, sentiva oscuramente che l'arte, come la vita, non s'esaurisce in una risata o in una vaga malinconia. Ebbe l'ambizione d'iniziare un teatro tragico italiano, sulle orme degl'insuperabili Greci: scrisse la *Sofonisba* (1515). Argomento storico liviano, degno di far le veci del mitologico greco; capace di muovere « la compassione e la tema » secondo il precetto aristotelico. Ristretto al possibile, in modo

che l'azione fosse concentrata intorno al protagonista, e si svolgesse nel giro d'una giornata. Condotta secondo uno schema euripidèo, con narrazioni, deplorazioni, canti corali, intermezzi; utilizzando spunti e situazioni sofoclèe ed euripidèe... Non perciò nacque una vera tragedia. La duplice intima lotta di Sofonisba e Massinissa, l'una posta fra la servitù romana e l'infedeltà all'infelice marito, l'altro, fra il dovere militare e l'amore, non che approfondita, non è nemmeno sfiorata. Sofonisba accomsente, senza motivazione e fuori di scena, alla mano di Massinissa; questi cede troppo presto alle ingiunzioni di Scipione. E se l'una, bevuto coraggiosamente il veleno, muore, in una scena tenera ed elegiaca, che rammenta celebri passi dell'*Alceste*, e quasi precorre la morte d'Ermengarda; l'altro appare, dinanzi a lei, piuttosto ottuso e chiuso di cuore... D'altra parte, abbondano bensì solenni sentenze, declamazioni moraleggianti, manca tuttavia un sentimento tragico, onde la vita sia vista sotto la terribile ombra del Destino, o nella luce misteriosa della provvidenziale Volontà. Di fatto, codesti personaggi non ci provocano alcun senso di compassione, privi come sono d'intima coerenza psicologica; nè codesti avvenimenti, seguendo solo la esterna veridicità della storia liviana, non la profonda eterna verità della poesia, c'incutono il sacro terrore dell'Ignoto. — Povero Trissino! Dopo gli allori mietuti nel suo secolo, egli dovrà sottostare, specie nell'Ottocento, a un terribile fuoco, dal quale nessuno ormai può salvarlo: nonchè tragico, non era poeta, nè ottimo versificatore, tanto sono monotoni, pedestri, sfiaccolati, i suoi endecasillabi! Riconosciamogli però i meriti che tutti gli riconoscono: d'esser stato l'autore della prima tragedia regolare italiana, e d'aver adoperato pel primo quell'endecasillabo sciolto, che fu poi usato da quasi tutt'i i tragici italiani (1).

(1) Intorno al Trissino, v. B. MORSOLIN, *G. G. Trissino*, ecc. (Firenze, Le Monnier, 1894²); e E. CIAMPOLINI, *La prima tragedia regolare della lett. it.* (*Biblioteca Critica*, Firenze, 1894). Pel Trissino e gli altri autori di tragedie, oltre le note storie letterarie generali, v. *La tragedia* di EMILIO BERTANA (Milano, Vallardi), e *La tragedia italiana del Cinquecento* di FERDINANDO NERI (Firenze, Galletti, 1904).

Il Trissino è un grecheggianti. Come lui, grecheggianti è GIOVANNI RUCELLAI, autore d'una *Rosmunda* (1515), notevole per il soggetto longobardo, ma tutta echeggianti di reminiscenze sofoclee, in un verso sfilacciato, se anche più variato e armonioso di quello trissiano; e d'un *Oreste* (1525), modesta, ma frondosa parafrasi dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea. Così anche LUIGI ALAMANNI, che non andò oltre a una fiorita traduzione dell'*Antigone* (1533); LODOVICO MARTELLI, autore limpido, corretto, ma piuttosto aspro, d'una *Tullia* (pubblicata postuma nel 1533); ALESSANDRO PAZZI DE' MEDICI, traduttore, rifacitore, scombiccheratore di tragedie, fra le quali quella *Dido in Carthagine* (1525), sul cui stranissimo verso s'è molto discusso, e che a me sembra risultare dall'accoppiamento d'un settenario con un quinario, o viceversa, il primo emistichio prendendosi la prima sillaba del secondo, se quello è tronco; se è sdrucchiolo, dando l'ultima sillaba al secondo; e questo essendo o sdrucchiolo e tronco.

Codeste «tragedie» non furono scritte per rappresentarsi. La prima, *regolare e rappresentata*, fu in realtà l'*Orbecche* (1514) di GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, poeta ferrarese e lettore d'umanità, vissuto dal 1504 al '73, già da noi nominato come autore d'una delicata pastorale. Lo stesso Giraldi si attribuisce codesto merito, affermando esplicitamente che «ai nostri tempi hanno avuto da me principio le rappresentazioni delle tragedie, per tanto spazio di anni tralasciate» (1). Il che non è poi tanto trascurabile, la rappresentazione portando seco di necessità l'adattamento della teoria alla pratica, ossia la soddisfazione di certe esigenze sceniche e tecniche, che finiscono con l'influire sulla stessa espressione estetica. Di fatto, il Giraldi preferì Seneca, e non soltanto per la tecnica, chè «egli avanzò (per quanto a me ne paia) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai, quantunque nella elocuzione potesse essere più casto e più colto ch'egli non è» (2). E poi egli aveva delle

(1) *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, ecc. già citato (Milano, Daelli, 1864), p. 78.

(2) *Op. cit.*, p. 33.

idee personali, che non sarà inutile precisare (1). — Secondo il Giraldi, la tragedia imita un'azione, deve avere una certa ampiezza e durata, ed ha bisogno del verso: « Col miserabile e col terribile purga gli animi da vizî, e gl'induce a buoni costumi ». Può essere storica, o inventata; nel secondo caso, muove maggiormente gli affetti, per effetto della novità; nel primo, il poeta « non è astretto a disporre in guisa la favola che egli servi l'ordine della istoria, e con tutti que' nomi la conduca al fine, co' quali descrisse la azione l'istorico; che ancora che le favole non si possano mutare, quando sono accettate da' buoni autori, nondimeno è in arbitrio del poeta, servate le parti essenziali, alterarla come pare a lui che meglio convenga, perchè quali sono le azioni, le si piglia il poeta, ma poi cerca egli di farle tali, quali dovrebbero essere, attendendo all'universale, cioè a quello che è convenevole che si faccia, o che si dica verisimilmente, non a quello che abbia fatto o detto un uomo particolare: laonde il poeta mira alla natura della cosa, la quale è tutta nell'universale, ma l'istorico ha solo da scrivere la particolare azione come appunto ella è avvenuta ». Ad ogni modo, l'azione dev'essere illustre, con personaggi d'alto lignaggio; essenzialmente compassionevole e terribile, e tuttavia con una soluzione non necessariamente luttuosa; magari, lieta, in considerazione dei gusti del pubblico: « chè poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente ». Appunto in vista della rappresentazione, il Giraldi raccomanda ai drammaturghi di tener sospesa l'attenzione del pubblico, rappresentare la punizione dei malvagi, togliendo dalla vista solo le morti crudeli, e commuovere ad ogni costo gli spettatori. Infine, la tragedia dev'essere sentenziosa e decorosa; presentare caratteri fondati sul necessario o sul verosimile, e insomma coerenti; esprimersi secondo

(1) Sulle teorie critico-estetiche del tempo, oltre le opere ormai classiche del SAINTSBURY (*Story of criticism*) e dello SPINGARN (*La critica letteraria nel Rinascimento*), vedi la *Storia della critica italiana* di CIRO TRABALZA in corso di pubblicazione (Milano, Vallardi), il saggio di ALFREDO GALLETTI sulle *Unità* ecc. (*Giorn. st. lett. it.* XXXVII p. 199, sgg.), e *La fine dell'Umanesimo* di GIUSEPPE TOFFANIN (Torino, Bocca, 1920).

uno stile chiaro, semplice, tutt'altro che «spagnolesco»; rappresentarsi con apparato magnifico e reale, da attori valenti. — Come si vede, siamo ancora nell'orbita estetica seneciana e aristotelica, sebbene il Giraldi stesso avverta che Aristotele «ci diede licenza di partirci alquanto dall'arte ch'egli c'insegnava, quando il richieda la leggiadria della cosa che si ha per le mani; e sebbene, componendo le sue «tragedie», egli si riconoscesse il diritto di regolarsi secondo i propri gusti (1).

Si vegga infatti l'*Orbecche*. Essa è preceduta da un prologo, indipendente dall'azione, divisa in atti e scene; oltre personaggi umani, presenta figure mitiche ed ombre vendicatrici. Gli atti terminano con Cori, che solo di rado interloquiscono; le scene sono lente, sentenziose, raziocinanti; lo strazio d'Oronte e de' figlioletti, narrato con minuzia atroce di particolari; la testa mozza d'Oronte è mostrata, in scena, ad Orbecche, la quale, ucciso il tiranno Sulmone, suo padre, s'uccide... Ora, che tutto ciò possa far pensare a Seneca, e giustifichi la definizione data dal Saintsbury («the chief italian horror-tragedy»), ammetto pure; ma fra il *Tieste* seneciano e l'*Orbecche* v'è tale differenza, quale può esservi fra una tragedia fedemente mitica, e una drammatizzazione della seconda novella (I.^a deca) degli *Hecatonmithi*. Di fatto, non può dirsi carattere orribile quello d'Orbecche; la quale, figlia di re, ama un giovane oscuro, e disprezza l'oro, e maledice alla triste schiavitù della donna, e teme e spera, e poichè vede trucidato l'amante, uccide il padre stesso e s'uccide. Tanto meno Oronte, giovine delicato, ingenuo, fiducioso, che non sospetta l'inganno, e quando il vero gli si svela, non sa reagire e difendersi. Lo stesso Sulmone, vendicativo, falso, crudele, mostra assai meno la sua crudeltà sanguinosa, di quanto ci venga narrato... Si direbbe che con l'*Orbecche* si sia in una corte cinquecentesca italiana, piena d'intrighi, di tiranni, di perfidi consiglieri; non certamente in un'atmosfera mitico-classica. — D'altra parte, l'azione, nel-

(1) Il giudizio dato dal TOFFANIN, *Op. cit.* (p. 48-54) sul Giraldi mi pare eccessivamente severo, ed è forse ispirato dalle testimonianze del Pigna, contemporaneo del Giraldi, quando lo accusava di aver interpretato l'*universale* e il *particolare* aristotelici come varietà e monotonia: il che è ingiusto.

l'Orbecche, è complicata, o diffusa; l'interesse è tenuto vivo da improvvisi rivolgimenti; soddisfatto, il sentimento popolare della giustizia, con la punizione del tiranno; eccitata la pietà del pubblico con le lamentazioni d'Orbecche morente... E tutto ciò non è precisamente «greco»; ma piuttosto «giraldiano».

L'originalità giraldiana è anche meglio visibile in altre tragedie. Non nella *Didone*, in cui appaiono ancora figurazioni mitiche e simboliche (Giunone, Venere, la Fama), e dove Enea e Didone parlano con tediosa fedeltà virgiliana, e fan troppi ragionamenti; e neppure in *Cleopatra* (1543), pesante e scolastica, per quanto libera da mitologismi e simbolismi, e con qualche accento originale, da parte della protagonista, innamorata e pur non schiva d'inganno, attaccata alla vita e pur regalmente superba. Sì in tutte le altre, dall'*Altile* e dagli *Antivalomeni* (1548) all'*Arrenopia* (1562?). Lo stesso Giraldi confessava nel prologo dell'*Altile*, che

« ... crede hora il Poeta nostro,
Che sì ferme non sian le leggi poste
A le Tragedie, che non gli sia dato
Uscir fuor del prescritto in qualche parte » (1)

E metteva in rilievo il «fin lieto», onde poteva chiamarsi «tragicomedia». — In realtà, l'*Altile* ha tolto l'argomento da una novella degli *Hecatonmithi* (II, 3), ed è priva di tutti i caratteri senechiani, eccettuata la mania discettatrice e moralizzatrice, e compresi l'*orribile*. I due sposi segreti Norrino e Altile possono ben essere, infatti, minacciati di morte da Lamano, re crudele e inflessibile; ma, dopo tante traversie, proprio quando par che Norrino sia morto e Altile stia per uccidersi, ecco il riconoscimento di Norrino, figlio di re, il perdono di Lamano, e infine il suicidio del geloso e perfido consigliere Astano. L'impressione che lascia il dramma non è perciò d'orrore, ma di un certo diffuso sentimentalismo. Oltre il buon Norrino e l'ottima Naina, la stessa Altile è un carattere dolce, fantastico, appassionato; energica solo per amore; soave pur alla vigilia della morte:

(1) Cito, tenendo presente l'edizione veneziana delle tragedie giraldiane (G. C. Cagnacini, 1583).

« Oimè, quale al Sol Neve,
 Convien che la mia vita,
 Donna mia, se ne vada,
 Ma non mi duole, oimè, per me la morte,
 Ch'io nacqui per morire,
 Duolmi morir dal mio Norrin lontana...»

Analogamente, gli *Antivalomini* svolgono un argomento inventato, che si giova di scambi di persone e di travestimenti, alla guisa comica; e dopo indugi e complicazioni di casi, si risolvono in riconoscimenti e sponsali. *Euphymia* presenta una fedelissima sposa, ricambiata con la più vituperevole ingratitudine, e, morto il marito, pronta a sposare chi non ha mai dubitato di lei e ha combattuto per lei. *Selene* è il dramma d'una donna, che, per le trame del solito ministro, è considerata adultera e nemica dal re, suo marito; è costretta a fuggire, e più tardi è straziata dalla finta morte del marito e del figlio; ma, alla fine, ha la meravigliosa sorpesa di riconoscere nei due messi stranieri, apportatori di sì trista notizia, lo stesso sposo e lo stesso figlio, convinti ormai della sua innocenza. Tolta la scena dei teschi, il resto non presenta nulla d'orribile. — Pesantezza e freddezza, oh, queste sì! Ma, dov'è un po' di movimento e calore, ecco il sentimentalismo dianzi notato, si esprima esso in colloqui d'amanti perseguitati, o in racconti di sogni rivelatori di futuro, o in lamentazioni, o in coretti, canticchianti gl'inconvenienti d'amore. — *Epitia*, dalla solita raccolta di novelle (IV, 8), è tecnicamente meglio congegnata delle altre; ma la sua migliore efficacia drammatica si basa sulle deplorazioni d'Epitia, e però ancora sulla pietà:

« Caro fratello, oimè caro Fratello
 È forse questa quella lieta faccia,
 Che solea serenar quanto d'oscuro
 Era nel petto mio, mentre vivevi?
 Et ch'io bramava affettuosamente
 Con una inenarrabile allegrezza
 Baciare, ai lassa, et allegrarmi teco
 De la salute havuta?...» —

Nell'*Arrenopia*, però, al sentimentale s'aggiunge il ro-

manzesco o *cavalleresco*. Non che questo non apparisse, per numerosi spunti, nelle altre opere (cavalieri ed avventurieri misteriosi, amori segreti, riconoscimenti improvvisi e matrimonî felici); ma non mai come nell'*Arrenopia* s'era mostrato così patente e dominante. Nel suo stesso prologo è detto, infatti, che le tragedie, come i poemi, possono avere fine lieto, e rappresentare « gli atti di Cavalleria », e intrecciare insieme il fatto pubblico e il privato:

« una attion medesima a la guerra
Darà, e la gelosia dicevol fine »...

La guerra è fra Astazio, marito d'*Arrenopia*, e Orgito, padre di lei, causata dal fatto che Astazio, stanco della moglie, aveva incaricato un sicario d'ucciderla. La gelosia, è del cavaliere Ipolipso, salvatore d'*Arrenopia*, che avendola ricoverata in casa sua, credendola un uomo, aveva ben presto concepito il sospetto di tradimento da parte di lei e della moglie. L'azione unica, terminante guerra e gelosia, è la confessione d'*Arrenopia*, che finalmente rassicurata sui sentimenti del marito, sebben tormentata da rimorsi e rimpianti, sveste i panni d'Agnoristo, e perdona... Ma prima che si giunga a questo fine felice, bisogna assistere alle sfide dei due re, a un combattimento di tre contro tre, a sottili discussioni di casistica cavalleresca...; e tutto ciò costituisce appunto la sostanza del dramma. — Codesto *cavalleresco*, tuttavia, è trattato senza entusiasmo nè fantasia, da uno spirito tutt'altro che cavalleresco, e precisamente *realista*, conoscitore di trattati e codici cavallereschi, non infatuato di tali teorie e pregiudizî, non schiavo delle *forme*, ingiuste o ridicole, e tale, pur quando si sarebbe dovuto trasferire, a causa degli argomenti, in luoghi e tempi veramente cavallereschi. Tale realismo è confermato, nella stessa *Arrenopia*, dall'analisi attenta della gelosia di Ipolipso; e già vedemmo nell'*Orbecche* rappresentata, involontariamente, una corte cinquecentesca, e nell'*Epitia* svolto un argomento assai crudo: un Juriste, che promette a una donna di salvarle il fratello, purchè ella gli si conceda, e poi non mantiene la promessa.

Sentimentalismo e realismo: ecco, in fondo, le caratteristiche delle tragedie giraldiane, e specialmente del-

le migliori: l'*Orbecche*, l'*Altile*, l'*Epitia*, l'*Arrenopia*. — Preludio di romanticismo, come propone il Bilancini? (1) Ma questi sosteneva che fosse tale, solo perchè nella tragedia giraldiana sono fine lieto, favola immaginaria e talvolta duplice, coro quasi « manzoniano »; e però giustamente gli diedero torto il Neri e il Bertana (2). Più sostenibile la tesi, se si pensa alle caratteristiche da me rilevate, e si considerano il sentimento e la verità come le generali aspirazioni dei Romanticisti. Senonchè per costoro il sentimento fu piuttosto passione tempestosa, antitetica, contraddittoria, e la verità, piuttosto travestimento lirico violento della realtà; mentre pel Giraldis fu un sentimentalismo, scorrente qua e là a rivoletti, esaurendosi in lamentazioni erotiche e funebri; ed un realismo quasi involontario, per nulla liricamente travestito. E allora, dove se ne va il « preludio romantico »? — Pensandoci, anzi, un po' meglio, ci accorgiamo che codesti rivoletti di sentimentalismo son pur della stessa natura di quelli scorrenti nelle favole boscarecce, nei drammi pastorali; che codesto realismo era pur dello stesso genere di quello che trionfava nella commedia del tempo. Ci accorgiamo anche come, accanto all'uno e all'altro, è da mettere un certo *tono* romanzesco, risonnante di quando in quando, e derivato probabilmente dai poemi cavallereschi allora fiorenti.

Comunque, rimangono ben chiare due conclusioni inevitabili: le « tragedie » del Giraldis non hanno nulla di tragico, nè possono considerarsi come riuscite opere d'arte. Pur restringendo la nostra analisi alle opere più degne, non troviamo che ombre, invece di creature viventi, eccettuato forse quell'unico tipo di donna fedele e perseguitata, che torna così spesso; e per il resto, bisogna accontentarsi di qualche *motivo*, o particolare psicologico, appena accennato, piuttosto che svolto. In quanto poi ai versi e allo stile, tutt'i critici, dal Camerini (3) al Bi-

(1) PIETRO BILANCINI, *G. B. Giraldis e la tragedia it. nel sec. XVI* (Aquila, Vecchioni, 1890).

(2) NERI, *Op. cit.*, 69; BERTANA, *Op. cit.*, p. 67-68.

(3) Nella prefaz. agli *Scritti estetici* del Giraldis (Milano, Daelli, 1864), sotto lo pseudonimo « Giulio Antimaco ».

lancini, dal Milano (1) al Bertana e al Neri, sono troppo concordi nel rilevare la fiacchezza e sciatteria, perchè occorra insistervi. Soltanto dirò che codesta sciatteria era anche voluta, per un criterio di semplicità e di buon gusto, intenzionalmente lodevoli; e però non sembra esatto affermare che il Giral di rappresenti «un tentativo di rifare il rinascimento», ed «anche un presentimento di ciò che doveva essere il secentismo» (2). Se mai, si tratta proprio dell'opposto: chè il Giral di badava troppo al contenuto, a danno della forma; e mentre questa svaniva, quello gli sfuggiva di tra le mani pallide e tremanti, come povera sabbia...

* * *

Dopo i tentativi tragici del Giral di, le «tragedie» in Italia si moltiplicarono, diventando centinaia. Ma gli storici letterari hanno un bell'affaticarsi, per districare il ginepraio. Il Neri, tanto per dare un po' d'ordine alla sua esposizione, vorrebbe distinguere tre «tendenze vincitrici»: l'*orribile*, il *romanzesco*, il *classico*; il Bertana, quattro «tipi prevalenti»: lo *storico* (di soggetto romano), il *romanzesco*, il *classico puro* o *greco*, l'*orribile*. Suppergiù, le distinzioni sono le stesse; ed entrambi concordano nel mettere, nella casella dell'*orribile*, la *Cannace* di SPERONE SPERONI (1542), la *Marianna* di LUDOVICO DOLCE (1565), la *Dalida* di LUIGI GROTO (1572), la *Semiramis* di MUZIO MANFREDI (intorno al 1583); nella casella del *romanzesco*, il *Torrismondo* del TASSO; in quella dello *storico*, o *classico romano*, l'*Orazia* dell'ARETINO (1546) e il *Cesare* di ORLANDO PESCHETTI (1594) (il Neri aggiunge la *Merope* di POMPONIO TURELLI (1589), mentre il Bertana la mette nella casella del *classico puro*)... Ma, a guardar bene, ci s'accorge che codeste diverse tendenze non rimangono così precisamente distinte, chè anzi si fondono e confondono nelle singole opere; e poi non son forse quelle, distinzioni desunte dalla natura dell'argomento, e veramente esteriori,

(1) ANGELORO MILANO, *Le tragedie di G. B. Giral di Cinthio* (Cagliari, tip. Commerciale, 1901).

(2) TOFFANIN, *Op. cit.*, p. 53.

inessenziali? — Insufficienza artistica: questa sì è la vera caratteristica di quasi tutte le tragedie cinquecentesche, incapaci di andare oltre alle intenzioni, alle velietà, e magari agli sforzi onesti...

Tuttavia, considerate le tragedie meno infelici del tempo, vi ritroviamo quel *realismo* e *sentimentalismo*, già osservati nel Giral di, con qualcosa di più. Chè, mentre nel teatro giral diano mancano veri e propri caratteri viventi, azioni direttamente rappresentate, uno stile idoneo ad esprimere forti concezioni; nelle tragedie più notevoli cinquecentesche, sono, in varia misura, personaggi, ed azione, e stile.

Così nella *Marianna* di LUDOVICO DOLCE (1508-66), opera direi quasi geniale, certamente superiore a tutte le altre tragedie e commedie, composte da questo laborioso poligrafo. Il quale, non preoccupato delle regole d'Aristotele, per la buona ragione,

« Che, se ben fu filosofo di tanto
Sommo grido, egli non fu Poeta » (1);

non gravato dall'imitazione senecchiana, di cui è traccia solo nell'intervento di Plutone e di Gelosia nel prologo secondo, e in alcuni sermoni troppo lunghi, badò soprattutto a trattare drammaticamente i fatti, desunti da Flavio Giuseppe, e a studiare con vero acume l'anima di quel Re, tormentato da « odio et amore, disdegno e gelosia ». — Costretto ad allontanarsi dalla bellissima moglie, Erode s'era fatto promettere dal suo fido Soemo che la ucciderebbe, se egli morisse. Soemo, credendo giovare allo stesso Erode, quasi ciò fosse una prova d'amore, lo confida alla stessa Marianna; e questa, turbata, sconvolta, esasperata, dall'amore passa all'odio e al disprezzo. Quando Erode ritorna, ella l'accoglie con freddezza glaciale, avvalorando nel torbido cuore del re i dubbi, suggeritigli dalla perfida sorella Solome. Erode l'ama, tuttavia, e spera d'ingannarsi; e però interroga il Coppiere, che, subornato da Solome, conferma d'aver ricevuto ordine da Marianna d'avvelenare il re; quindi, la stessa Marianna, che pur protestandosi innocente, non sa nascondere i suoi mutati sentimenti:

(1) Si cita dal *Teatro italiano antico* (Milano, 1809) vol. V.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

« Io fin qui non commisi alcun peccato,
Fuor ch'in amarvi; perchè so che voi
Mai di me non amaste altro, che 'l corpo »

L'accusa, anzi, di cercar pretesti per condannarla e liberarsene: colpisca pure, dunque, il suo petto! — Erode rimane profondamente scosso, anche perchè il Coppiere, messo a confronto con la regina, finisce col confessare il mendacio. Ma ecco che l'eunuco Beniamino gli confida che Soemo aveva rivelata a Marianna la sua promessa; e i sospetti sulla fedeltà della moglie si fanno ben più gravi e minacciosi:

« Or ben conoscer mi si fa quel ch'io
Non conosceva: or la cagione io veggio,
Per cui verso di me, che sì l'amai
Si mostra Marianna or sì turbata,
E parimenti apparecchi il veneno,
Di cui dubbio non è, benchè quel rio,
Che pria me 'l confessò, se n'ha ridetto »...

Soemo confessa ogni cosa lealmente, protestando tuttavia l'innocenza dell'è sue intenzioni; ma Erode pensa che Soemo, desideroso della donna, aveva voluto darle una prova d'amore, dimostrando d'apprezzare più la vita di lei, che il suo amore:

« E ciò, perchè credevi fermamente,
Che più d'Egitto io non tornassi salvo.
Onde avevi proposto per tal via
Di far con essa maritaggio, e 'nsieme
D'occupar in tal guisa il regno mio.
E ciò sperato ancor tu non avresti,
Malvagio traditor, se prima seco
Qualche pratica avuto non avesti ».

Invano egli vorrebbe dimenticare, e credere ancora all'innocenza di Marianna e di tutti; invano un Consigliere lo supplica di non compiere atti irreparabili. Ordinata la morte di Soemo, decreta la morte della stessa consorte: ch'è

« quando io non avessi
In Marianna mia, fuor che sospetto,

Questo ad ogni empietà dovrebbe indurmi
 Contra di lei; ch'a la persona mia
 Non sol convien che non si faccia offesa,
 Ma torre ogni cagion, ch'altri sospetti.»

Le membra sanguinolenti di Soemo son fatte portare, su un bacino, dinanzi alla sciagurata:

« Tu, Nunzio, or ben solleva alta la testa:
 Volgi qui, Marianna, e fisa gli occhi.
 Questo è quel volto, che già tanto grato
 Fu, moglie iniqua, al tuo sfrenato ardore.
 Solleva in alto ancora ambe le mani.
 Queste le mani son che molte volte
 T'han cinto il collo in vituperio nostro.
 Prendi anco in mano e le dimostra il core.
 Questo è nel fin quel cuor, Donna impudica,
 Appo 'l qual ebbe 'l tuo sì caro albergo.
 Or godi lieta le reliquie morte
 Di quel fellow, che sì ti piacque vivo.»

Marianna, inorridita, vuole morire, purchè sian salvi i figlioli e la madre. Morire, piuttosto che vivere con uomo sì crudele: — non è questa una prova luminosa del suo odio?

« Così pietoso io ti condanno a morte;
 E pietà chiamo il condannarti a questa,
 Perchè io so che ti do doppia allegrezza,
 L'una che sarai priva di vedermi;
 L'altra, perchè morendo, compagnia
 Terrai perpetua a quel malvagio e rio,
 Di cui restando in vita, parimente
 Resteresti ad ogni or spogliata e cassa».

Erode, ora, nel suo formidabile furore, non comprende, non ragiona: condannata la moglie, respinge la stessa madre di lei, rinnega gli stessi suoi figlioletti, e poichè insistono, supplici e gementi, li vota insieme alla morte. L'ultim'atto è tutto dedicato alle lamentazioni: della nutrice, del Coro, dello stesso Erode, rinsavito finalmente, ma troppo tardi. Il Messo narra la morte serena della vecchia madre, quella quasi lieta dei fi-

gli, sicuri dell'innocenza di Marianna, quella nobile di costei, proclamante fino all'ultimo istante la sua purezza senza macchia. Ed Erode disperato:

« Ben sei crudele, Erode,
Se non volgi la spada or nel tuo petto...
... O scellerato Erode, o crudel padre,
S'avvien che padre pur nomarmi deggio... »

Ed invoca la sua donna:

« Ahi, Marianna mia, dove sei gita?
S'io credessi con l'anima trovarti
Di là, donde giammai non torna alcuno,
A me non saria cosa acerba, o grave,
Con le mie proprie mani aprirmi il petto.
Ma tu, sì come pura et innocente,
Sciolta de' lacci uman sei gita al Cielo,
Et io discenderei da te lontano
Pieno di scelleraggini a l'Inferno;
Ond'io ti perderei compitamente.
Ahi, Marianna mia, non mi rispondi.

.

Marianna, io ti chiamo, e tu non m'odi.

.

Ahi, Marianna mia, piangerò sempre
Il grave mio peccato, e la tua morte. »

Con tali accenti quasi solenni, insoliti allo stile del Dolce, piuttosto pedestre, sebbene sciolto, naturale ed adatto alla recitazione, termina la tragedia. — La quale, dunque, ha rappresentate efficacemente le vicende, in stretta relazione con i mutamenti ed ondeggiamenti psicologici di Erode. V'è qui veramente un'azione scenica drammatica (calunnie di Solome e del Coppiere, rivelazioni e confessioni di Beniamino e Soemo, morte degli innocenti), connessa con l'azione che si svolge nel petto d'Erode (sospetto, resipiscenza, dubbio, certezza, furore, pentimento, disperazione); onde si ha l'impressione di trovarci finalmente dinanzi, non ad una vana esercitazione letteraria, sì a qualcosa di vivo. Senza voler vedere in

Erode un embrione di Otello, come il Canello (1), certo bisogna riconoscervi un personaggio con passione, acutamente studiata ed efficacemente ritratta, personaggio inquadrato in un'azione e in un ambiente orientali. Non per nulla sarà tutto ciò ripreso dall'ingegno veramente tragico di Hebbel...

Ma la *Marianna* è indubbiamente superata dall'*Orazia* di PIETRO ARETINO; (1546); ove, non uno, ma tre personaggi sono ben vivi, e la drammaticità, più possente, e lo stile più alto. Chi l'avrebbe immaginato un Aretino « tragico »? Eppure, nessun preconconcetto può farcelo negare. — *L'Orazia*, (o tragedia degli Orazi) s'inizia col prologo della Fama, e si distingue in atti, mediante cori di Virtù. Prologo e cori sono insignificanti, ed hanno scopi pratici, non poetici. L'azione vera e propria s'apre con i dialoghi, romanamente dignitosi, fra Publio, padre degli Orazi, e l'amico Marco Aurelio, sacerdote feciale: l'uno, fiero che i figli sien stati scelti campioni di Roma; l'altro, sentenzioso, esaltante le romane virtù; entrambi, trepidanti per la sorte del combattimento. Ma ecco Celia, sorella degli Orazi, sposa d'un Curiazio, che all'amore di questi pospone ogni altro affetto:

« Certo ch'anima e spiro e cor mi sono
 Gli Orazi illustri, e i Curiazii soli:
 Ma e vita e salute e membra e senso.
 E senso e membra e salute e vita emmi
 Lo sposo mio, il mio sposo diletto,
 Lo sposo, che io adoro; e s'egli more
 Anch'io morrommi, e viverò s'ei vive. »

Protesta contro il padre, che le ha ordinato d'ardere incensi, spargere fiori, spiegar veli sugli altari, per propiziare a Roma la vittoria, maledice al suo destino, e, da uno strano sogno deduce i più terribili avvenimenti. — I presagi si compiono. Tito Tazio, in persona, narra a Publio la cruenta battaglia: tutti morti, tranne il vittorioso Orazio.

Il vecchio accoglie la notizia romanamente:

(1) *Storia della lett. it. nel sec. XVI* (Milano, Vallardi 1880), p. 232.

IL TEATRO DEL RINASCIMENTO

« E se ben in narrandolo mi scossi
Con tremito accorato e doloroso:
Anche i morti sè scuotono, se irate
Gli percuotan saette; anco la terra,
Elemento sì duro, mostra aprirsi,
Se in le viscere sue chiudesi il vento.
Ma siccome la terra, e i monti dopo
I prefati accidenti immoti e fermi
Riducono se stessi; così io,
Poi che il fio ho pagato alla Natura
Di dolore onestissimo; alla Patria
Il tributo vo' dar dell'allegrezza
Che ben so che scampando gli altri Orazii,
Il mio animo in sè, non avrebbe
Potuto sopportar la somma intera
D'una felicità tale e cotanta.
Sì che tede, ginepri, edere e mirti
Sui nostri alberghi, e sopra i tetti nostri
Ispargiamo, ed andiamo celebrando
Col vestirci di porpora solenne
Questo felice dì, questo dì santo.»

Non così, certo, accoglie la notizia Celia; non così
si rassegna:

« Poi che dopo gli Dei riverir diesi
Chi generato ci ha; voi riverisco,
Io riverisco voi, Padre, e vi dico
Che giù cadendo i miei fratelli amati,
Cadder due parî delle membra mie:
Ma nel cader del mio sposo sublime,
Io stessa caddi...

Ma oimè Curiazio, o Curiazio,
Vita ed anima: pure il ciel negommi
Le palpebre serrarti al punto estremo.
Dovea conceder Giove a queste braccia,
Se in vita non doveano esserti letto,
Che in morte almen ti fusser sepoltura.»

Intanto, Roma rimbomba di trombe, e di grida di
letizia. Per la piazza, dinanzi al tempio di Vesta, dove
sono appese le ricche spoglie di Curiazio, passano i cit-

tafini, mentre due di questi commentano gli avvenimenti, lodando specialmente la modestia e la religione d'Orazio. Celia non sa tacere il suo compianto, nemmeno dinanzi al fratello vittorioso.

CELIA — Andrò io dunque a toccar quella mano,
Quella man, che mi ha morto ogni mio bene?
Poi che ciò vuol la sorte: in queste chiome
Che ornamento intrecciato in varie guise
Mi fanno al capo, e in ciascun altro crine,
I diti porgo, ed a te Orazio innanzi
Con disciolti capelli io pur ne vengo.
Onde sarà, come desio, presente
All'essequie, ch'io faccio al dolce sposo.
Perchè invece di essequie queste queste
Lagrima, che ora spargo sono a lui.

ORAZIO — Chi sei, che teco parli e intanto piangi?

CELIA — Celia, no 'l vedi tu? Che di quel colpo
Che mi occidesti il buon marito, moro.

ORAZIO — Non t'intendo, che dici? parla parla.

CELIA — Dico che Celia non essendo, sono.

ORAZIO — Se la sorella mia Celia tu fusse,
Senz'altro duol sentir del fin d'altrui,
Corsa saresti ad abbracciarmi allegra,
E non venuta a conturbarmi mesta.
Ma Furia essendo giù del Centro uscita
E in l'onde Stigie trasformata in lei
Per far minor la mia letizia immensa,
Vo che ritorni nelle grotte inferne
In figura di tal. CEL. Se pur nel core
Mi porgi il ferro, l'immagin viva
Non toccar del mio sposo, che due volte
Uccider lui ti saria biasmo. OR. Ah! stolta.

ANCELLA — Per le trecce dorate, per le chiome
Bionde e sottili, egli l'ha presa, e tira.

NUTRICE — Anch'io voglio i di miei, finir coi suoi.

ORAZIO — Indietro indietro tutti. CEL. O mio consorte,
Colui, che a me ti tolse, a te mi manda.

NUTRICE — Così era in sua sorte. OR. E così fia.

ANCELLA — Oimè, oimè, sotto a quell'arco
Rispingendo ognun col guardo indietro,

La trascina il crudele, e forse adesso
Oimè le toglie la vita. Nutrice,
Non andate sì oltre ch'ecco il crudo,
Che il fier coltel, che gocciola di sangue,
Ripone ardito in la guaina sua.

ORAZIO — Vanne o d'affetto maritale ingorda
Col tuo pur troppo frettoloso amore,
Vanne al marito, che del Leteo fiume
Su la riva t'aspetta, vanne insana,
Dimenticata dei fratelli morti,
Di quel che vive, e della Patria, e d'altri;
Ma tal finisca chi oserà più mai
Pianger la morte dei nimici nostri.
Corri, Ancilla, or da Celia, e col tuo fiato
Ritieni il suo, s'ella ne ha punto, e poi
Con la Nutrice pia sana la piaga,
Che il giusto sdegno mio nel col le ha impressa.
Io andrommene intanto a spogliar l'armi
Nella magion natia; Popolo vale.

Orazio, appena apparso, è scolpito: violento, selvaggio, capace d'atroce sarcasmo. — Il Popolo, che ha assistito alla scena terribile e fulminea in pavido silenzio, deplora vivamente il delitto, e invoca la legge, nonostante le difese del padre. Al popolo s'uniscono la nutrice e l'ancella, piangenti sul cadavere dell'uccisa:

« O velo dolce, o velo caro, o velo
Felice allora, che in leggiadra foggia
Rivolgevi quei biondi, e bei capelli,
Quei crini d'oro, quelle vaghe trecce,
Che in sè raccolte, e in la lor grazia sparte
Arricchivan di sè le spalle e il petto
Della mia Celia, oimè di Celia mia».

Ora, secondo la legge, il fraticida dovrà essere battuto, legato ed appeso ad un albero... Publio supplica; ma i Duumviri, pur dolenti, non possono infrangere gli ordini. Il littore, incaricato dell'esecuzione, trema al solo sguardo d'Orazio, eppur deve ubbidire... E allora, Orazio s'appella al Popolo, giudice supremo:

« Ma egli stassi alle gran turbe in mezzo
Di scoglio in guisa, che nel mar risieda

In se stesso eminente: ed i giudici
 Che diversi si fan sopra di lui,
 Simiglian l'onde, che percosso che hanno
 I fianchi del gran sasso, il petto e il dorso,
 Riedano indietro, e in verso lui tornando
 L'assaliscan di nuovo; e sin che dura
 La tempesta, non ha tal guerra pace.»

Nell'ultim'atto, il migliore, prima è la lotta fra Publio e il Popolo, questi riluttante, quegli eloquente avvocato del figlio, chè la giovinezza è

« ... furor della Natura,
 Che in l'esser suo, un caval fiero sembra
 Dai legami disciolto in un bel prato,
 Che in se ritroso la giumenta vista
 Nei campi aperti, alza sui crini folti,
 La nare allarga, e la bocca disserra,
 Fremita, ringe, calcitra e vaneggia;
 Poi dopo alcuni salti e forti e destri
 Mosso il gagliardo e furioso corso,
 Nè precipizio, ù traboccar si possa,
 Nè tronco, dove dar di petto debbia,
 Nè sasso, o altro ivi in suo danno guarda... »

E se il Popolo oppone che Orazio non è un giovane qualunque, sì del tutto responsabile, senza diritto d'esser perdonato, non avendo egli stesso avuto rispetto alla Natura; Publio replica che tutti dovrebbero unirsi a lui per implorare la salvezza di colui che salvò l'intera città; infine piange e supplica:

« Ah! Popolo benigno, miserere,
 Miserere di me, vecchio infelice.»

E si offre a morire egli stesso in sua vece... Allora il Popolo si commove, ed assolve Orazio. — A questo punto, il dramma, che sembrava ormai esaurito, improvvisamente si complica. Giacchè il Popolo assolve Orazio, a patto ch'egli s'umili e riconosca la sua colpa, sottoponendosi al giogo; e queste condizioni l'orgoglioso Orazio non vuole nè può accettare. Se il Popolo novamente lo minaccia, egli lo sfida:

« Mirami nel volto,
E mirato che m'hai, giudica s'io
Ti paio da temer...
Certo far tu mi puoi, Popolo, forza,
Perchè sei d'infiniti uomini stuolo,
Ed io sol di me stesso inerme schiera,
Ma nè tu, nè quanti altri mai saranno
Popoli in ciascun globo della terra
Potrien piegare al cor, ch'io tengo, un dito,
Nè all'animo, ch'io ho, svellere un pelo.»

Il contrasto sarebbe senza via d'uscita, che non fosse violenta, se, a un tratto, non s'udisse una *Voce* misteriosa; voce, che viene da un'ombra, apparsa sui colmigni di Roma, la quale esorta il Popolo a perdonare l'offesa, e Orazio a sottoporsi al giogo, chè tale è la volontà degli Dei. Il popolo annuisce; l'altro piega il capo:

« E tu, animo mio, che me pur vedi
Per tua causa adirato con me stesso,
Perocchè di viltà parrammi ir pieno,
Ubbidito che avrò gli Uomini e i Dei:
Perdonami l'offesa ch'io ti faccio...
.

Or con tua licenza, animo forte,
Mi lascio dal Littor velare il volto,
E con il voler tuo mi chino entrando
Sotto il giogo presente...»

Questa tragedia ha certo parecchi difetti: lungaggini, fredde disquisizioni, oscurità ed artifizi; ma altrettanti pregi formali: mancanza di monologhi, esclusione del coro dall'azione, e dei messi...; quel che più vale, presenta tre caratteri vivi: Celia, appassionata, impulsiva, sincera, dimentica di tutto, fuorchè del suo amore; Orazio, splendido nell'orgoglio e nell'ira, nel disprezzo della morte e nella carità patria; Publio, *civis-romanus* e padre... Caratteri vivi, se pur tagliati con l'accetta, senza alcuna psicologica raffinatezza; ben inquadrati nell'ambiente romano, e ben contornati dal Popolo; concepito, questo, egregiamente, con fedeltà sostanziale, se non formale, alla storia. Tale Popolo non può certo paragonarsi con quello shakesperiano, essendo trop-

po sermoneggiante, ed essendo *univoco*, ma appare assai notevole in tutt'i modi, come introdotto per la prima volta sulla scena italiana, in qualità di vero e proprio personaggio; e tanto più da segnalare, se lo mette insieme con quelle due Persone del III atto, le quali, fra la folla, si scambiano impressioni e giudizi. — Lo stile assume spesso, per audacia d'immagini ed energia, quasi nude di suoni, un rilievo assai forte, ed è degno del solenne argomento.

Pietro Aretino scrisse l'*Orazia*, ormai vecchio, non per altro scopo che per il suo diletto artistico, e forse per acquistar gloria schietta con un'opera assolutamente disinteressata: tant'è vero che ci tornò sopra più volte, con diligenza per lui assolutamente straordinaria. Se non vecchio, TORQUATO TASSO era già maturo, quando terminò, dopo lunga interruzione, *Il re Torrismondo* (1587). Rappresentata due sole volte, e solo nel Seicento, fu tuttavia nel Cinquecento accolta con grande favore; ma in tempi recenti, dal D'Ovidio, dal Carducci, dal Donadoni, fu giudicata più o meno severamente (1). In verità, noi possiamo considerare il *Torrismondo* sotto due punti di vista: o rispetto alla produzione del Tasso, o rispetto alla tragedia cinquecentesca; e, nel primo caso, è inevitabile un giudizio severo; nel secondo, un giudizio sostanzialmente favorevole, mostrando esso qualche persona viva, e uno stile elegante, e un senso di sincera tristezza.

L'azione si svolge in ambiente scandinavo; il quale, contrariamente agli ambienti delle tragedie cinquecentesche, esotici solo di nome, è stato dal Tasso abbastanza studiato e discretamente riprodotto (2). Personaggi principali: Alvida e Torrismondo. La prima, figlia del re di Norvegia, era stata amata da Germondo, re di Svezia, il quale, convinto di non poterla ottenere dal padre nemico, aveva pregato il fedelissimo amico suo Torrismondo, re di Gotia, di richiedere la donna per conto

(1) FRANCESCO D'OVIDIO, *Saggi critici* (Napoli, Morano, 1879) p. 300-392; G. CARDUCCI, *Il Torrismondo*, saggio premesso alla edizione del SOLERTI, *Opere minori in versi*, III, (Bologna, Zanichelli, 1895, p. XLIII-LXXXVIII; dalla quale son fatte le mie citazioni. EUGENIO DONADONI, *T. Tasso* (Firenze, Battistelli, 1921) II, 75-96.

(2) Cfr. EMILIO TEZA (sul *Propugnatore*, 1890).

proprio, per poi consegnarla intatta nelle sue mani. Tutto ciò, ad insaputa della stessa Alvida, la quale, innamoratasi di Torrismondo, l'aveva indotto ad amarla: «Spiegai le vele — narra il giovine, poi ch'è preso da cocenti rimorsi —,

e negli aperti campi

Per l'ondoso aceàn drizzando il corso,
Lasciava di Norvegia i porti e i lidi.
Noi lieti solcavamo il mar sonante,
Con cento acuti rostri il sen rompendo,
E la creduta sposa a 'l fianco affissa
M'invitava ad amar pensosa amando;
Bene in me stesso io mi raccolsi e strinsi,
In guisa di uomo a cui d'intorno accampa
Dispietato nemico. Il tempo largo
E l'ozio lungo e lento, e 'l loco angusto,
E gli inviti d'amor, lusinghe e sguardi,
Rossor, pallore e parlar tronco e breve,
Solo inteso da noi, con mille assalti
Vinsero alfin la combattuta fede.

Qui ricordammo sbigottiti e mesti,
Ponendo il piè ne 'l solitario lido.
Mentre l'umide vesti altri rasciuga
Ed altri accende le fumanti selve,
Con Alvida io restai de l'ampia tenda
Ne la più interna parte. E già sorgea
La notte amica de' furtivi amori,
Ed ella a me si restringea tremante
Ancor per la paura e per l'affanno.
Questo quel punto fu che sol mi vinse.
Allora amor, furore, impeto e forza
Di piacere amoroso, a 'l cieco furto
Sforzâr le membra oltre l'usanza ingorde.»

Così gli amanti furono perfettamente felici; — ma per brev'ora. Giacchè, dopo quella notte fatale, Torrismondo ha sfuggito Alvida, e ha mantenuto e mantiene un contegno incomprensibile:

« Ei trema e tinge di pallore il volto,
Che sembra (onde mi turba e mi sgomenta)

Pallidezza di morte e non d'amore;
O 'n altra parte il volge, o 'l china a terra
Turbato e fosco; e se talor mi parla,
Parla in voci tremanti e co' sospiri
Le parole interrompe... »

Vero è che tutto questo è narrato, non rappresentato; tuttavia v'è della poesia; che ricorda Tristato e Isotta, veleggianti sulla nave fatale, e, comunque, prepara efficacemente la rappresentazione di due stati d'animo veramente drammatici: quello di Alvida che ama, si strugge di desiderio, e si tormenta, ignorando la ragione dell'improvvisa freddezza di Torrismondo; quello di costui, che, stando per ritornare l'amico tradito, non sa quale risoluzione scegliere... Ma, alla fine, Torrismondo pensa che l'amico debba rinunciare ad Alvida, e accontentarsi di Rosmonda, sua sorella, giovane, bella, pura, del tutto degna di lui; e a persuadere costei, incarica la regina madre, lodatrice del matrimonio, nostalgica del marito. Purtroppo, anche Rosmonda ha un segreto:

« Misera! io non volendo amo ed avvampo
Appresso il mio signor ch'io fuggo, e cerco
Da poi che l'ho fuggito; indi mi pento,
De 'l mio voler non che de 'l suo dubbiosa.
E non so quel ch'io cerchi o quel ch'io brami,
E se più si disdica o men convenga
Come sorella amarlo o come serva.
Ma s'ei pur di sorella ardente amore
Prendesse a sdegno, esser mi giovi ancilla,
Ed ancilla chiamarmi o serva umile.»

Non crediamole dunque, quando con la regina madre s'atteggia, alla guisa dell'Ippolito euripideò, a libera amante della natura, della caccia e d'ogni altro gioco maschile... E del resto, non finirà ella con l'acconsentire a sposare Germondo? Ma ella è depositaria d'un altro segreto: non è sorella di Torrismondo, ma figlia qualsiasi d'una donna di corte, sostituita a quella vera dello stesso re, per eludere oscure e terribili previsioni. E ormai, quando vede che le nozze di Torrismondo e Alvida sono decise, avendo Germondo rinunciato cavallerescamente al suo amore, ella risolve di parlare. L'impetuoso Torri-

smondo, al primo momento, si rifiuta di credere; ma poi, interrogato un indovino, e il vecchio servo Frontone, e un messaggero di Norvegia, deve con terrore riconoscere che Alvida è la vera Rosmonda sua sorella. — Quest'atto (IV) è ricalcato evidentemente sull'*Edipo re*, e tuttavia veramente drammatico, tranne forse in fondo, nell'espressione, piuttosto freddina, del dolore di Torrismondo. La più disperata è ora Alvida:

« ... E Torrismondo è questi:
 Questi che mi discaccia, anzi m'ancide;
 Questi ch'ebbe di me le prime spoglie,
 Or l'ultime n'attende, e già se 'n gode:
 E questo è 'l mio diletto e la mia vita!
 Oggi d'estinto re sprezzata figlia
 Son rifiutata. Oh patria, oh terra, oh cielo!
 Rifiutata vivrò, vivrò schernita?
 Vivrò con tanto scorno? Ancora indugio?
 Ancor pavento? e che? la morte e 'l tardi
 Morire? Ed amo ancora? ancor sospiro?
 Lagrimo ancor? non è vergogna il pianto?
 Che fan questi sospir? Timida mano,
 Timidissimo cor, che pur agogni?
 Mancano l'arme a l'ira, o l'ira a l'anima?
 Se vendetta non vuoi nè vuole amore,
 Basta un punto a la morte. Or muori, ed ama
 Morendo. E, se la morte estingue amore,
 L'anima estingua ancor; chè vera morte
 Non saria se vivesse amore e l'anima.»

Alla fine, i due amanti s'uccidono insieme, e questa scena, tutta intessuta di particolari voluttuosi, anzichè atroci, è narrata da un Cameriere. Germondo ne dà l'annuncio alla Regina e a Rosmonda. Alla guisa della tragedia greca, l'atto finisce con le lamentazioni, fra le quali, dominanti quelle della Madre:

« Ah! chi mi tiene in vita?
 O vecchiezza vivace,
 A che mi serbi ancora?
 Non de' miei dolci figli
 A le bramate nozze,
 Non a 'l parto felice

IL TEATRO ITALIANO

De' nipoti mi serbi.
A 'l duolo amaro, a 'l lutto,
A la morte, a la tomba
De' miei due cari figli
Ormai conserva il fato.

Signor, se dura morte
I miei figliuoli estinse

Abbi pietà, ti prego,
Di me; passami il petto,
E fa ch'io segua omai
L'uno e l'altro mio figlio,
Già stanca e tarda vecchia
E sconsolata madre,
Meschina....

Ohimè, che la mia vita
È quasi giunta a 'l fine!
Ed io pur anco vivo,
Perchè l'amara vista
Mi faccia di morire
Vie più bramosa
Co' dolci figli,
Ahi, ahi, ahi, ahi!»

E con un Coro, breve e pur meraviglioso, che dà il senso dell'intera tragedia:

« Ahi lagrime! ahi dolore!
Passa la vita e si dilegua e fuggi.
Come gel che si trugge.
Ogni altezza s'inchina e sparge a terra
Ogni fermo sostegno:
Ogni possente regno
In pace cade alfin, se crebbe in guerra.
E come raggio il verno, imbruna e muore
Gloria d'altrui splendore;
E come alpestro e rapido torrente
Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura o fumo o come stral repente,
Volar le nostre fame; ed ogni onore

Sembra languido fiore.
 Che più si spera, o che s'attende omai?
 Dopo trionfo e palma
 Sol qui restano all'alma
 Lutto, lamenti e lagrimosi lai.
 Che più giova amicizia o giova amore?
 Ahi lagrime! ahi dolore!»

Il *Torrismondo* è la tragedia dell'amicizia, dell'amore, e della maternità. Per amicizia, infatti, Torrismondo s'induce a trattare slealmente il re di Norvegia; e per amicizia, Germondo si rassegna alla rinunzia e perdona. Ma l'amore è più forte dell'amicizia, nel primo; è pur tormentoso nel secondo. L'amore angoscia e dispera Alvida e Rosmonda: l'una, amante che non sa rinunziare alla goduta felicità; l'altra, che ignora e non vuol più ignorare. L'amore e l'amicizia sono dunque entrambi delusi; e con essi, la maternità, che nella persona della Regina, è privata dei figli:

« Che più giova amicizia o giova amore?
 Ahi lagrime! ahi dolore!...»

Le cose più sacre della vita sono dunque umiliate. Da chi? Dal Destino, rispondono alcuni passi della tragedia. Ma Torquato poteva bensì echeggiare qualche voce tragica greca, non credere seriamente — lui cattolico e cinquecentista! — alla terribile *Anánke*. Dalla provvidenza cristiana? Ma veramente, tanto è freddo il Coro, affermando il libero arbitrio e la potenza della virtù, quanto è commosso quello che canta la volubilità, decadenza e mortalità di tutte le cose. Si direbbe quasi che il Tasso, componendo il *Torrismondo*, non credesse che al Caso, e questo concepisse come distributore cieco di « lutti, lamenti e lagrimosi lai ».

Il Carducci considerò questa tragedia come un tentativo di conciliazione fra l'ellenico e il barbaro, tra il pagano e il cristiano, tra il classico e il romantico, fra la pienezza di Sofocle e il commovimento patetico di Euripide, non senza l'incisiva e sentenziosa retorica di Seneca e l'ornata facondia dei romanzi (1). E certo,

(1) *Op. cit.* p. LXXXIV.

avendo orecchio fine e vista acuta, si può sentire e vedere tutto ciò. Tuttavia, si deve riconoscere che *Torrismondo*, pieno di rimorsi e di scrupoli, ed ondeggiante fra l'amicizia e l'amore, è qualcosa di più che un semplice abbozzo di carattere moderno, vago annunzio d'Amleto; e ben più che un abbozzo è Alvida, appassionata, impulsiva, sensuale. Sono, queste, figure in sostanza sentimentali, studiate con conoscenza non superficiale del cuore umano, e un senso vivo della realtà. Il quale ultimo si mostra nel dramma un po' dappertutto: nelle confessioni di Rosmonda, nelle nostalgie della Regina madre, nei ragionamenti cinicamente politici del consigliere, nella cura infine del colore locale... Di romanzesco, non c'è che l'antefatto del dramma; di romantico, la morte dei due amanti fratelli.

Ad ogni modo, e pur con le sue lungaggini e divagazioni, e con la sua retorica classicista, il *Torrismondo* resta un'opera notevole, sia come « documento inconsapevole dell'anima invecchiata ed esausta e turbata dell'autore » (1), sia come opera d'arte e di poesia, esprime con accenti inobliabili l'eterno umano dolore.

* * *

Realismo e sentimentalismo, con coloriture romanzesche: questi due elementi fondamentali, trovati nell'opera giraladiana, ecco dunque che li abbiamo ritrovati, in artistica realizzazione, nei tre capolavori tragici cinquecenteschi. Il realismo prevale nella *Marianna* e nell'*Orazia*; il sentimentalismo nel *Torrismondo*; ma come nelle prime due abbonda il *pathos*, in forma di lamentazione o d'eloquenza, così nella terza il realismo non difetta. — Sono elementi, che possono servire alla tragicità, ma evidentemente, di per sè soli, non la possono creare. E di fatto la tragicità è sfiorata in qualche situazione, in qualche scena, in qualche carattere; non è investita in pieno. Mancava, nel Cinquecento, una coscienza tragica...

Non lamentiamocene troppo; chè sarebbe ingratitudine verso un secolo che anche al teatro seppe dare alcuni capolavori, idillici, comici, sentimentali.

(1) E. DONADONI, *Torquato Tasso, Op. cit.* (II, 92).

CAPITOLO III.

LA RAPPRESENTAZIONE POPOLARESCA

(SEC. XV-XVIII)

Abbiamo visto come nella sacra rappresentazione fiorentina — nelle frottole, o scenette, che talvolta sostituiscono l'annunciazione e la licenza, o nel corpo stesso di essa — il realismo fosse elemento copioso ed importante; e come esso si colorasse facilmente di comicità: o lieve e quasi involontaria, o caricaturale e satirica, e precisamente, in quest'ultimo caso, contro astrologhi, medici, dottori, comari, trecche, mendicanti, malandriani... S'è anche visto che una delle fonti più ricche e vivaci della commedia letteraria del Rinascimento fosse quella novellistica e popolare, ossia l'osservazione comica realistica; onde venivano portati sulla scena mogli senza scrupoli e mariti gabbati, cortigiane e ruffiane, rodomonti e pinzochere, negromanti ed astrologhi, ipocriti e buffoni, dottori, barbassori, alchimisti, pedanti, preti e frati corrotti e corruttori... Ora, se consideriamo, per un momento solo, codesto realismo comico, astraendo da tutto che di serio e religioso è nella sacra rappresentazione, da tutto che d'erudito e tradizionale è nella commedia letteraria; avremo la materia del dramma popolare, o *rappresentazione popolarescas*, intendendo con ciò le forme profane e comiche della drammatica popolare. Forme svariatissime, dovute alle grandi differenze che sono fra popolo e popolo, fra dialetto e dialetto, e specialmente al vario grado di genuina purezza di tale carattere popolare; forme tuttavia, che possono senza sforzo nè artificio, ridursi a due tipi principali: la *farsa* e la *commedia dell'arte*.

LA FARSA

Qualche studioso ha sostenuta l'esistenza d'un teatro popolare medievale. Dopo gli accenni del Magnin, nell'introduzione della sua nota opera, e del D'Ancona, nel capitolo delle *Origini*, dedicato ai «padri della Chiesa e il Teatro latino»; v'è stato infatti chi, volendo dimostrare la derivazione delle maschere da certi personaggi dell'*atellana*, ha dovuto ammettere la sopravvivenza di questa per tutto il Medio Evo fino al 500 (1); e chi, negando tale derivazione, e affermando la derivazione della commedia dell'arte da un teatro popolare medievale, s'è industriato a fornire la prove di questo (2); chi, infine, con incomparabile corredo d'erudizione, ha saputo colorire una storia assai seducente, ma punto persuasiva, del mimo greco-bizantino, il quale, fondendosi coi resti medievali del mimo latino, avrebbe generato, in Occidente, dopo la caduta di Costantinopoli, la commedia dell'arte (3). Nessuno però, finora, ha potuto scoprire il più piccolo abbozzo di dramma popolare medievale; e quindi tutto rimane nel campo arbitrario delle ipotesi.

A me pare che si possa ammettere facilmente che il comico popolare, già manifestatosi nelle rudimentali composizioni fliche di Grecia, e nel mimo e nell'*atellana* romana, abbia prodotto nell'Italia medievale analoghe composizioni o improvvisazioni. Ma finchè non si rintraccino opere, che provino la forza creativa d'un artista, non si può dare alcuna seria importanza, nè culturale nè tanto meno estetica, di quell'ipotetica produzione. In attesa, sarà meglio accontentarsi di ricono-

(1) VINCENZO DE AMICIS, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte* (Napoli, Morano, 1882).

(2) VINCENZO STOPPATO, *La commedia popolare in Italia*. Saggi (Padova, Draghi, 1887).

(3) HERMANN REICH, *Der Mimus* (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903). Cfr. B. CROCE, nella *Critica* (II, 382).

scere che soltanto sul finire del 400 appaiono le *farse*, prime forme di drammatica popolare. Farse, che non sono naturalmente da confondere con le «farse», o rappresentazioni allegoriche, come quelle del Sannazzaro, nè con le «farse spirituali», di carattere religioso-morale, come quelle del Cecchi. Prive di ogni intenzione allegorico-morale-religiosa, se non in casi particolarissimi, esse sono crudamente realistiche, ciniche, amorali, magari immorali, intese a non altro che a far ridere il più grossolano dei pubblici.

Nell'Italia medievale, che aveva avuto il suo allegro novelliere in Masuccio Salernitano, e precisamente a Napoli, che aveva uditi i *gliommeri*, o monologhi-guazzabuglio di Jacopo Sannazzaro, sbocciano le farse di P. A. CARACCIOLO, vissuto fra il sec. XV e XVI, non privo di buone lettere, se scrisse *Lo magico*, o negromante, bizzarra composizione dialogata, nella quale sono introdotti a parlare gli Spiriti e Caronte, Diogene, Aristippo, Catone. Non questa, tuttavia, sì le sette farse popolari, che di lui cita il Napoli-Signorelli, c'interessano, o piuttosto c'interesserebbero, se avessimo qualcosa più dei semplici titoli, o indicazioni. Di fatto, bisogna contentarsi di sapere che in una farsa agivano «uno Malato, tre Medici, un Garzone et una Megera affattocchiara»; in un'altra, dialogavano «dui Pezzenti»; in altra, «uno Villano, due Cavajoli et uno Spagnuolo»; in altra, «un Medico, uno Villano, et la Mogliera dello Villano»... Solo di una abbiamo il testo quasi integrale: quella «*dove se introduce una Cita, lo Cito, una Vecchia, uno Notaro*, ecc.», che ci può dare un'idea abbastanza precisa di questa sorta di composizione. — La *Cita*, o ragazza da marito, si raccomanda alla comare Maddalena, perchè combini il suo matrimonio con Vito de Baptista, da lei desiderato. La comare, senza perdere un minuto di tempo, chiama il giovinotto: «O Vito un poco cqua thai d'accostare | non posso camminare figlio affretta | cosa che te diletta, te dirraggio, | ma calo veveraggio». Gli propone una ragazza, ch'è bella e donna di casa, «et io la tengo cara como a sore | essa te porta amore et happetito». Il *Cito* è contento; e la comare, con la sua solita fretta, fa venire subito notaio e testimoni. «Ence da guadagnare che nce vengo?» — domanda

il notaio ; e poichè Maddalena precisa: « dui tornisi », stipula il contratto: « Vui che siete a lo torno qui in presentia | Ognuno ad audienza s'apparecchie | De prestarmi l'orecchie in questa parte | Per fin che queste carte havrò lette | Oggi che so li sette de febraro, che vene da po' jennaro in presenti anno | che corre senza affanno 1514 »... Patti buffoneschi: la ragazza si obbliga a farsi abbracciare dal giovinotto, tutte le volte ch'egli voglia ; altrimenti sarà bastonata, ed egli potrà prendere altra moglie. D'altra parte, il giovinotto s'obbliga di non accorarsi troppo se la moglie vorrà prendersi qualche amante, « et se accascasse | Che isso maje la trovasse ne lo letto | Promette altro dispetto non la fare, | Se no de se n'andare et stare fore | Per quattro o cinque ore et non tornare | Se non lo fa chiamare » (1).

Sarà stata composta questa farsa proprio nel 1514, anno citato dal notaio ? — Ad ogni modo, se non questa, almeno l'altra farsa, chiamata dal Croce, dello « *Sposo risanato* » (2), e dal Sanesi, del « *Baglivo* », appartiene lo stesso Caracciolo, tanto le sue caratteristiche appaion simili a quelle della farsa caracciolesca. — Un padre chiede al Baglivo che sia annullato il matrimonio della figlia, il genero avendo dimostrato la sua insanabile impotenza. Il Cito protesta che la colpa non è sua, sì della moglie, che la prima notte di matrimonio gli assestò un formidabile pugno proprio là dove meno doveva. Ma ecco che, dopo i vani tentativi d'un Mastro pieno di prosopopea, una Marchionna, esperta e sapiente, con poche cure ridona al giovane tutte le possibilità ; e la questione è risolta... Anche qui, dunque, un episodio della vita popolare quotidiana, con personaggi assai volgari, qualunque sia la loro condizione, i quali snocciolano versicoletti nel più sboccato napoletano, con frizzi, melensaggini, trivialità ed oscenità.

Accanto a queste son da mettere le famose farse *cavaiole*, così chiamate o perchè originarie di Cava, o perchè v'apparivano, quali personaggi principali, i Ca-

(1) Dal testo, edito dal TORRACA, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1885).

(2) Leggila in appendice ai *Teatri di Napoli* di B. CROCE (Bari, Laterza, 1916²).

vesi, o Cavajuoli, noti già al tempo di Masuccio per la loro boriosa vanità (come ci testimonia la novella XIX di Masuccio), e in séguito divenuti addirittura i prototipi della cretineria, della ribalderia, della viltà. Forse per colpa principalmente del Salernitano VINCENZO BRACA (1566-1625?), autore di gustosissime farse, come quella della *Maestra*, del *Maestro*, dei *Santambanchi*, e di certe *Concrusiones sive Conclusiones* ed *Intermedi* nei quali non mancano mai, a far più comiche figure, i Cavesi (1). Ma si noti che già fra le farse del Caracciolo ve n'ha una, in cui «interloquesceno uno Villano, *due Cavajuoli* et uno Spagnuolo», e fino al 1536 risale, con ogni probabilità, la composizione d'una interessante e spassosa farsa, *La ricevuta del Imperatore alla Cava*, alla quale il Braca, più tardi, apportò forse soltanto qualche modificazione. — Codesto imperatore, che i Cavesi volevano ricevere, era nientemeno che Carlo V in persona, quando, appunto nel 1536, di ritorno dalla spedizione tunisina, ebbe a passare per la Campania. Il Sindaco del paese, un bel giorno viene a sapere che l'Imperatore è giunto a Salerno e fra poche ore sarà in «città»: già infatti giungono i Lanzichenecchi battistrada, che mangiano e bevono qua e là, senza pagare nè ringraziare. Gli Eletti, radunatisi col Sindaco, discutono i provvedimenti da prendere, i doni da fare. Il sindaco propone la somma di mille scudi. Un eletto protesta: «So poco e pe papucci ne teneria». Dopo di che, un altro propone «vinte presotta | E na bona varilotta de Marvasia.» Ma il sindaco: «Chesto è pezzenteria. Andiamo adaso...» Infine fa approvare tremila scudi: «E che saccia ca siamo gente imperiale!» La discussione diventa novamente vivace, quando si tratta di stabilire chi debba portare il dono all'Imperatore, chi reggere le mazze, quali mazze, ecc. ecc. Questa discussione si prolunga tanto, che gli eletti e il sindaco sono ancora là, quando improvvisamente si grida: «Vi ca o' imperatore è benuto, vi ca passa! | Largo, largo, arrassa, arrassa. | Vi ca è pe via, | Sparate Arteglierie bone, | Bom-

(1) Per notizie particolari, v. E. MAURO, *Un umorista del Scicento, Vincenzo Braca*, ecc. (Salerno, tip. naz., 1901). Del Braca è edita, ch'io sappia, solo la farsa cavaiola della *Scola*, che puoi vedere nel libro cit. del TORRACA, *Il teatro italiano*, ecc.

bardate...» Si corre per prendere gli scudi: ahinè, le chiavi dello scrigno non si trovano più... Il Sindaco supplica il «Todisco» di fermarsi, in attesa del dono che si sta cercando. Ma Carlo pronunzia solo qualche vaga parola, e annoiato e disgustato, prosegue il cammino... Delusione, e — maledizioni! Qualcuno, per la rabbia, vuol tornare «francese» (è inutile ricordare le guerre contemporanee fra Francia e Spagna); il Sindaco non sa trattenere le più amare parole: «E mo sto Todeschino nge desprezza | E tenece da pezza de pruvasa, | Che sia scriata a casa de chi l'ama!» Eppure, Re Alfonso e Re Ferrante, ai loro tempi, erano stati con tutti così buoni e gentili... «Che si pensa | Ca sia gran differenza da isso a mi? | Eo me meraviglio se chiù l'amate | O o servite, o o prezzati, o si honoravamo. | Tutte quanti d'Adamo simo scisi»... Nonostante, egli manda a Carlo un Iurato, provvisto degli scudi, perchè gli domandi chiaramente se è amico o nemico dei Cavoti. Naturalmente l'imperatore dice di sì agli scudi, e assicura ch'è un ottimo amico di Cava: «Perchè ca — dice il giurato — eo agio veduto scritti nfronte | *Omnia per pecunia fatta sunt.*» La colpa dunque è di chi non diede in tempo le chiavi dello scrigno! Il popolo assalta le case dei colpevoli, gridando: «Dammoe nchiocca | Dammoe, a chi tocca, tocca» (1)...

Quando abbiano cessato i Cavesi d'essere personaggi comici non si sa precisamente, nè per quali ragioni. Ma «probabilmente — come crede il Torraca — le influenze letterarie, il predominio acquistato, a poco a poco, dal dialetto di Napoli su gli altri del mezzogiorno; il fiorire d'una letteratura dialettale esclusivamente napoletana, e, più, d'un teatro proprio della capitale; queste e simili cause gettarono nell'ombra, e poi fecero dimenticare la grossa piacevolezza delle *Cavajole*» (2). È però certo che le farse del Caracciolo sono «cavaiole» genuine, e quelle del Braca sono i precedenti diretti delle farse napoletane, che prelusero alla commedia popolare napoletana, animata particolarmente dalle sguaiate buffonerie di Pulcinella...

(1) La si legga in appendice agli *Studi di storia letteraria napoletana* (Livorno, Vigo, 1884) del TORRACA.

(2) *Op. cit.*, p. 116.

Dall'Italia meridionale saltiamo ad Asti con GIAN-GIORGIO ALIONE, scrittore in francese e in dialetto astigiano, autore di poesie varie, ma particolarmente notevole per le sue farse. Le quali furono pubblicate la prima volta nel 1521, scritte negli anni, fra la fine del 400 e la data di pubblicazione: di più non si sa dire (1).

Il Cotronei ha mostrate le molte assomiglianze fra le farse dell'Alione e le *farces* francesi del tempo. Ma esse riguardano «motivi» generici: lodi e personificazione dei cinque sensi, gelosie di mariti, timidezze d'amanti, litigi fra coniugi, lamenti di mogli trascurate, matrimonî di ragazze che hanno ragione di affrettare... Motivi che, oltre tutto, non sono propri delle farse francesi, ma si ritrovano nelle novelle e commedie italiane, nelle farse meridionali, e però devono considerarsi come veri luoghi comuni. Quando poi il critico indica una fonte precisa (p. es., una *farce moralisée* lionese per la *Farsa dell'uomo e dei cinque sensi*; la *Farce du Poulier* per la *Farsa de Zoan Zavatino*; la *Farce nouvelle et fort ioyeuse du pect* per la *Farsa de Peron e Cheirina jugali chi littigorno per un petto*); allora o manca la data, o se ve n'è una, è posteriore a quelle dell'Alione. E del resto, anche in queste egli riconosce all'Astigiano il merito «di aver rimpolpata l'azione, attenuata dalla rappresentazione nelle farse francesi da lui imitate: egli allarga quindi il numero dei personaggi, e sviluppa la rappresentazione»; ammette che questi ha riavvicinati i caratteri alla realtà, rendendoli, da secchi ed unilaterali che sono nella farsa francese, vari e complessi, e ad ogni modo, assai vivi; mette in rilievo le numerose punte satiriche, non tradizionali, ma *attuali*, che il poeta dirige contro i Genovesi troppo tirchi, i Fiorentini troppo raffinati, le donne astigiane troppo civette e venali, e poi i Disciplinati, fra' Austin, e Jan Fuster, suoi conterranei... Ce n'è d'avanzo, per essere giustificati, se non ci perdiamo ora in tediosi confronti.

Queste farse sono scritte in verso (ottonari quasi sempre rimati a coppie); non sono divise in atti nè in

(1) Vedi BRUNO COTRONEI, *Le farse di G. G. Alione*, ecc. (Reggio C., Siclari, 1889).

scene; non osservano nessuna unità, se non quella d'azione; non hanno che pochissime didascalie. Da qualche accenno, tuttavia, si può dedurre che in momenti speciali gli attori facessero una pagliacciata, o gioco mimico: qualcosa di simile a quello che nella commedia dell'arte si chiamerà *lazzo*. Ma ciò non è straordinario, mi pare, se nelle stesse farse caraccesche e cavaiole non manca qualche didascalia, indicante una scena mimica, eseguibile dall'attore a piacere. Quelle dell'Alione, furono senza dubbio rappresentate, e destinate alla rappresentazione: tanti sono gli accenni agli spettatori e agli attori. Chi però fossero questi attori, non si può dire in modo sicuro. Io però escluderei i *Disciplinati* di Asti, com'è stato da altri proposto, troppo spesso appuntandosi contro costoro l'umorismo ammaliziato del poeta; e penso che sarebbe facile ammettere anche nella cittadina piemontese una « *société joyeuse* » o « abbazia degli stolti », come ce n'erano tante in Francia e in Piemonte in quei tempi, o almeno una compagnia raccogliatrice d'amici dilettanti.

Nell'edizione astigiana del 1521, riprodotta in quella milanese del Daelli nel 1865, l'Alione prologava, promettendo cose divertenti e insieme morali: « Direma pur quì in astesan | Queich farse a desporter i pacz | E a correction de coi chi san »; e raccomandando di « Non andar guardant trop per subtil | Vist cho ne sporz a gli auditour | Che col chi nes dla soa barril. » — Riconosciamogli pure l'originalità, ch'egli modestamente e pur energicamente rivendica. Ma non diamo tutt'i torti al suo antico Editore, il quale si scusa d'aver tagliato qua e là, troppe essendo le licenze del poeta: « Che a dirne il vero, era egli trascorso con lingua troppo libera e mordace a ragionar pubblicamente di cose affatto disoneste; et ex professo contro i buoni costumi, e quel ch'è peggio, a schernire e dir male de' Religiosi ». — In questa stessa edizione espurgata si trova una *Comedia de l'Omo e de soi cinque sentimenti*, il cui personaggio principale è messere *el Cul*. Questi infatti pretende d'essere riconosciuto per sesto senso, la sua utilità essendo non meno grande di quella degli altri cinque; e poichè lo dimostra efficacemente, questo diritto, sentito il parere favorevole del *Iudex*, gli viene solennemente riconosciuto. Più sconcia ancora la « *Farsa de Peron e*

Cheirina»; e addirittura lubrica quella «*del lanternero chi acconciò la lanterna e el soffiato de doe done vegie*». Altro che domandar perdono al pubblico, per bocca del Procuratore (*Peron e Cheirina*), se «i fus queich parollette grassel» — Quando poi non c'è l'oscenità, c'è il cinismo grossolano e sboccato, come nella «*Farsa de Nicora e de Sibrina soa sposa chi fece el figliuolo in cavo del meise*», ove una mamma non ha alcun scrupolo di dare in moglie a un grullerello la figlia già incinta di otto mesi, e fatto il matrimonio, riesce a persuadere il genero dello strano caso d'un bimbo generato in un mese, assicurandolo tuttavia, per parte della moglie, che questa non farebbe, in seguito, più d'un bimbo per anno...

A parte la morale, non si possono negare all'Alione doti artistiche di prim'ordine. Vedete, p. es., con quanta spiritosa malizia si ciarla d'usi e costumi del tempo nella «*Farsa de Gina e de Reluca, doe matrone repolite quale voliano repreneur le zovene*»; con quanta finezza d'osservazione si rappresentano la leggerezza e la venalità d'un'Astigiana, la quale, per una veste elegante, è disposta a fare un gran torto al marito; la vanità e l'albagia d'un ufficiale francese, conquistatore di donne mediante promesse di doni, che non mantiene («*Farsa de la dona chi se credia avere una roba di veluto dal franzoso alogiato in casa soa*»). Vedete, specialmente, quanto brio, movimento, potenza icastica, sono nelle sue tre farse migliori: di «*Zoan Zavatino*», di «*Nicolao Spranga*», del «*Bracho e del Milaneiso*». — Nella prima, tre personaggi caratteristici: una moglie lasciva ed astuta, un prete innamorato e senza scrupoli, un villano non del tutto sveglio nè del tutto imbecille. Zoan è stato mandato, per un'immaginaria ambasciata di premura, in altro paese; ma, a un tratto, si ferma, gli viene un dubbio: «*Non fidabis*»... Torna indietro e bussa alla porta di casa:

PRETE — Comare, corri a la fenestra
Nesquar tambussa, quì gli è augan.

BIATRIX — O diao gle a part, a l'è Zoan
Che l'en antervist li a pe la porta.

PRETE — Che dimi fer?

BIATRIX — Prest, cho s'amorta
 O lum. Compa, e sema trahì.
 Ascondì o rost, levi el manti.
 Autertant che chiel tamburrà.

PRETE — E di fag me che s'han farà?

BIATRIX — N'ei pau; remedi gliè per tut.

PRETE — Ma e dig de mi.

BIATRIX — De voi e tut.
 Ma el fa bisogn ste a cù busnet.

PRETE — E onda?

BIATRIX — Qui sot el gromet...

Il prete dunque si nasconde sotto il *gromet*, o cesto pei pulcini, e la donna, fatta sparire la cena preparata, va ad aprire. Zoan è torvo, e a tutte le domande della moglie risponde con un monosillabo sibillino: *Mai*; sicchè la donna, credendolo impazzito, chiama in aiuto i vicini, i quali consigliano medicamenti, uova sbattute, e soprattutto fanno gran confusione. Finalmente Zoan, additando il cesto, grida: «*Mai. | Mai ne metti dolce vesine | Tai gagi con le vostre galline | Chi ne sont nent de bona sort.*» — E fatto uscire il pretonzolo, lo bastona di santa ragione, nonostante tutte le sue giustificazioni e proteste. — Nella farsa de «*Nicolao Spranga caligario, el quale credendo aver prestato la soa veste, trovò per sentenza che era donata*», le scene graziose abbondano: quella in cui Bernardin è costretto a pagare da bere a Nicora; quella dello scambio fra i due amici del «*gonel con la roba forà*», quella del litigio per non voler Bernardin restituire a Nicora la veste; quella infine del processo:

PROCURATORE — Veniatus ambo a parte post
 Ades chel monta au tribunal
 Messer o jux, sii ben trovà
 Bonum vesper, proficiat.

JUDEX — Et vobis bis una menà.

NICOLAO — Messer o jux sii ben trovà.

PROCURATORE — Hic erit una carbonà.

JUDEX — Copiatis vos sufficiat.

BERNARDIN — Messer o jux sii ben trovà
Bonum vesper proficiat.

JUDEX — Vobisque non deficiat.
Quid bonum nova mena qua?

La discussione andando per le lunghe, Nicolao sospettoso borbotta:

« Mi ne m'antend and isg doctoi
Quant i van arangant per lettera
Con scartabegl e con seu etcetra,
E dan tort a chi pias a lour.»

Difatti, contro ogni prova, la sentenza gli è sfavorevole.
Apriti cielo!

« Insi mangiasvo voi assi
O vegna et cagasang al lez
A Cin e Din e a chi gle crez
Con i soi scartog e i seu proces.»

Nella farsa «*del Bracho e del Milaneiso innamorato in Ast*», ricompaiono ancora la solita donna infedele, il solito timido amante, il solito sciocco marito; ma nella prima parte è una trovata graziosissima, nella seconda, una sostituzione ingegnosa ed esilarante. — La donna invita il Milanese a venirla a trovare di notte, quando il marito dorme. Ma stia attento a non inciampare nel braccio di casa! Cala la notte. L'amante entra in casa. «El dicto Milaneiso — nota la didascalìa — farà qui strepito con la gamba contra una banca dicendo: «Hei cancaro. | BIAS. Chi è tu? | MILAN. E son mi el brach. | BIAS. El brach. Jesus, Salvè Regina | De profundis. O Cabolina, | O zorgna, te dormi insì schias? » La moglie, naturalmente, cerca persuaderlo che si tratta di sue fantasie... Ma il giorno dopo, gravi dubbi tormentando il disgraziato, questi, dopo aver detto che andrebbe lontano, ritorna in casa improvvisamente. Ahimè, nel suo letto, con la moglie, c'è qualcuno... Che fare? «Qual sarà megl? Ho d'amacergle | Insi dormiut, o desvegliel? | Chel gent an d' d'uncoe son croi, | E se falis, lour son pur doi | Chi me porreon fors dà a mi; | O chel porrea esser qualch ami |

Dra casa ond l'avrea pur respect, | O tal che non farea concet.» Alla fine, si risolve a chiamare tutti, amici e vicini, perchè sieno testimoni della colpa e della punizione; manda persino ad avvisare il prete, perchè sia salva l'anima dei due peccatori... Senonchè la servetta va, invece, da una comare; e costei, per rimediare, si veste da prete, entra in casa dell'amica, si sostituisce all'uomo, e fattolo vestire de' suoi abiti da prete, lo fa sgattaiolar fuori, sotto il naso del marito. Subito dopo, questi entra in camera per far tremenda giustizia, e quale non è la sua meraviglia nel riconoscere la comare invece dell'amante! — «A dir mia colpa — egli confessa alla comare — e ve piglievi | Pr'un om, che me vozevi el spale. | Ancor di savi fan del fale | Per ielosia e suspicher. | Andè ampoc voi ades dugicher | L'om de la fomena per derrer...»

Insomma: azioni brevi, colte direttamente dalla realtà; personaggi non approfonditi, ma ricreati con fantasia rozza e pur pittoresca: fra i quali spiccano la *donna*, astuta, menzognera, senza scrupoli, il *villano* mezzo sciocco e mezzo intelligente, il *prete*, lascivo e pauroso, buon conoscitore di femmine e abbindolatore di uomini; e poi il giudice, il procuratore, il Francese... — A proposito del «Francese», ricorderò quella «*Farsa del Franzoso alloggiato a l'ostaria del Lombardo*», che l'Aliotone non inventò, ma «ampliò et emendò». Noto per le maledizioni che un *Hospes* scaglia contro gli stranieri in generale, e in particolare, contro i Francesi:

« Canchero bocia e mala morte
 Possa pigliar tuta la sorte
 De broaceri botiglion
 Barbari porchi imbriagon
 Chi hano ormai da cima a fondo
 Stracia l'Italia fior del mondo
 Poi che passato è qua el francese
 Non è sta ben questo paese
 Chi l'ha probato sil cognosse
 Chel che venga mille giandosse »;

sebbene questo oste lombardo dica ciò dopo aver sperato buoni guadagni da un Francese, ed esserne rimasto amaramente deluso. Noto ancor più, mi pare,

perchè, non essendo dell'Alione, questa farsa ci prova la esistenza d'un teatro popolare lombardo-piemontese, analogo a quello campano. Se però non è troppo audace giudicare dalle poche reliquie che abbiamo, essi teatri differiscono, in quanto il primo mostra una preoccupazione letteraria maggiore del secondo, ed anche una buffoneria meno sboccata e meno inverosimile.

* * *

Ma, quanto a cura letteraria e pregio artistico, le stesse farse migliori dell'Alione sono superate da certe commedie rusticali toscane, anzi senesi, e precisamente della famosa congrega dei Rozzi.

Questa congrega, come si sa dopo lo studio esauriente del Mazzi (1), s'istituì ufficialmente nel 1531, con l'approvazione dei *Capitoli*, e la scelta per impresa d'una «sugara» aspra, rozza e mezza secca all'aspetto. Ma, di fatto, esisteva anche prima; chè già da molti anni i comici senesi s'eran recati alla corte di Leone X (1513-21), e fra questi, il famoso Strascino, un tal Masetto, un tal Bartaluccio, e qualche anno prima del '31 eran state stampate trentaquattro, fra egloghe e commedie, della stessa congrega. Ad ogni modo, la sua vita «ufficiale» comincia da quell'anno, e dura splendidamente fino al 1603. Dopo di che, decade irreparabilmente, sebbene sia l'unica a resistere fino ai giorni nostri, fra le parecchie altre accademie senesi. — «La principale intenzione — dicevano i *Capitoli* — che ne ha mossi a formar questa nostra Congrega è stato solo per doverne con qualche operazione virtuosa e gentile pigliarci onestamente diletto e piacere.» Oltre ad obblighi morali, queste «operazioni» consistevano in trattenimenti letterari e drammatici. I soci infatti, tutti appartenenti all'artigianato, componevano e si recitavano a vicenda poemetti, capitoli, stanze, sonetti; allestivano mascherate, sacre rappresentazioni, infine commedie ed egloghe rusticali o villanesche: le quali erano veramente, proprie e caratteristiche della Congrega. Fra queste, il Mazzi distingue tre generi, *rusticale*, *pastorale*, *cittadino*, secondo che i

(1) CURZIO MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI* (Firenze, Le Monnier, 1882).

personaggi siano esclusivamente villani, o in prevalenza ninfe e pastori, o quasi totalmente cittadini. Però, le opere più fresche e originali sono quelle che, rinunciato ai falsi vantaggi del mitologico meraviglioso e simbolico, s'accontentano di rappresentare, più o meno comicamente e satiricamente, la vita campestre; e di ciò appunto ci basterà dirè-qualche cosa.

Il D'Ancona fa derivare la commedia, o farsa rusticale, dal bruscello campagnolo, ma i suoi argomenti non persuadono (1). Il Mazzi dal *framesso*, ossia dall'intermezzo che solevasi recitare fra atto e atto delle commedie rappresentate dagli antecessori dei Rozzi: «meno ammirando, con l'affievolirsi della pietà, le gesta dei santi, il nostro popolo serbò delle Rappresentazioni, il faceto, il ridicolo, il satirico, derivandone una drammatica che quelle avevano in certi brani solamente, negli inframessi. Dapprima saranno stati i medesimi delle Rappresentazioni, poi altri per imitazione (2)». Ma, e l'origine del *framesso*? A me pare che il Mazzi sposti, non risolva la questione; la quale forse è insolubile, se non si ammette per la Toscana, come per il Piemonte e per la Campania, una precedente produzione drammatica, farsesca e popolaresca. Il che non è difficile, per le tante assomiglianze che si riscontrano fra queste farse rusticali e le altre, e nonostante le particolarità delle senesi *rozzesche*: composte nel dialetto del contado senese, verseggiare ordinariamente in terzine, accompagnate talvolta da canto e ballo, e quasi sempre precedute da «argomenti» o prologhi», e concluse da «licenze» o «chiuse».

Tipi ricorrenti: mamme corruttrici di figlie già penzolanti; ragazze ciniche e goderecce; preti e frati lascivi; medici ignoranti e soldati millantatori; cavadenti, santimbanchi, ciarlatani... Personaggio centrale: il *villano*, accomodato in tutte le salse. Questo villano è geloso a torto del prete, mentre è ingannato dal padrone (*Bernino* di PIER ANTONIO DELLO STRICCA LEGACCI, 1516); è disonorato dal prete, ch'egli scambia pel diavolo (*Colombrino* dello stesso, 1518); s'azzuffa col medico, ch'egli non vuol pagare (*Solfinello*, dello stesso);

(1) D'ANCONA, *Origini*, II, 243-44.

(2) MAZZI, *Op. cit.* I, 299.

per saldare dei debiti dà in prestito la moglie (*Tognin del Cresta*, dello stesso); non vuol pagare il padrone, e con le cattive si fa dar ragione dal giudice intimorito (*Strascino* di NICCOLÒ CAMPANI, detto lo STRASCINO di Siena, 1519) (1); innamorato e bastonato (*Pidinzuolo* d'Anonimo, 1523) (2); ammogliato geloso, tradito, bastonato (*Pippo e Togna* di ANGIOLO CENNI;) accompagna a Roma la moglie, la perde, la ritrova, «alfin la dà per una cappa e vende» (*Il Farfalla* d'ANTON MARIA di FRANCESCO, 1536); è giovinotto e voglioso di donna, e finisce con lo sposare una donna già quasi partoriente (*Filastoppa* d'ASCANIO CACCIACONTI, 1545); pretende da un ciarlatano la medicina per guarire dall'amore (*Il saltimbanco e il contadino* di GIOV. BATTISTA detto il FALOTICO, 1603)... Tipi ed argomenti non nuovi, come ognuno vede, e piuttosto buffoneschi, nonostante qualche punta ironica e satirica contro gli Spagnoli, i fannulloni, le civette, gl'ipocriti e le spie, ed anche contro qualche legge e superstizione. Il Marzi però non è giusto, quando giudica che «se noi vogliamo cercar in esse qualche merito, bisogna riconoscerlo solamente in quel tanto che ci hanno conservato di voci e modi popolari e contadineschi: non già nella pittura e rappresentazione dei villani; i quali posti in scena o ingordi o rapaci, o brutali e sensuali, o sciocchi e stupidi, o importuni e insolenti, poltroni e vigliacchi, queste note appariscono troppo forti e sentite, perchè alcuno possa crederle, tali quali sono rappresentate, proprie dei villani senesi del sec. XVI, e non riconosce a prima giunta l'esagerazione e lo sforzo per far ridere alle loro spalle» (3). Ciò non può punto applicarsi, p. es., alle farse di cui ora dirò (4).

Nel *Berna* dello Strascino, ossia di Niccolò Campani (1520), l'«argomento» annunzia un villano, che col cetarino in mano, vuol entrare e parlare: è Berna

(1) V. *Le rime di Niccolò Campani* (Siena, Gati, 1878).

(2) Lo si può leggere, insieme con *Travaglio*, *Discordia d'amore*, *Capotondo*, nella «Biblioteca popolare senese del sec. XVI» (Siena, insegna Ancora, 1890-92).

(3) *Op. cit.* I, 139.

(4) Vedile nel *Teatro italiano antico*, vol. X, curate da GIULIO FERRARIO (Milano, 1892).

appunto sfortunato in amore, che non può far altro se non cantare degli strambotti sotto la finestra della Tognà. Ma, invece di costei, ecco Tafano, suo rivale, il quale, ricevute le sue facili confidenze, gli consiglia d'ammazzarsi:

BERNA — Chi s'ammazza da sè dunque è valente?

TAFANO — Sì, se non si dà più che un colpo solo;
E poi morto che gli è non se ne pente.

BERNA — Poi morto che uno è, sente altro duplo?

TAFANO — Non sentè se traesse una bombarda,
Che nel portasse in pezzi in aria a volo.

BERNA — Orbè! Tafano, a dio, l'ora è tarda,
A rivederci del mese passato.

TAFANO — A dio che san Brandan col fuoco t'arda.

Però il Berna, prima d'uccidersi, vuol fare un ultimo tentativo presso la bella: quella appunto, che ora si presenta a cantare « alla stroncata »:

« Tutte le belle del mio vicinato
Si sono maritate, da me 'n fuore.
Mio padre non me n'ha ancor ragionato:
Questo invecchiare in casa è un dolore.
E ben ch'io habbi qualche innamorato,
Pur voglio aver riguardo al disonore;
Ma se non mi marita in fra un mese
I' sarò cogli amanti più scortese. »

Ma ella non vuole il Berna, e se questi minaccia d'uccidersi, scappa gridando fra le risa: « A me m'incresce che tu non se' morto! » Non c'è dunque misericordia:

« Tu coltellin, che se' uso a far guerra
Al pane, al cacio, alla carne, a' poponi,
Ammazza me, contenta chella sgherra.

Ma prima, che nel corpo t'appigioni,
Tel dico, non mi dar troppo dolore,
Ch'i' possi almanco dir le mie ragioni.

Se tu trovassi Togna nel mio cuore,
 Cercavi bene, e se tu ve la trovi,
 La prima cosa, caccianela fuore.
 Non può es ar che chesta non mi giovi,
 Un altro amante non l'arà sì cara,
 Aspetta pur ch'i' ho car che la provi.
 Però, coltellin mio, or ti prepara,
 Vedi t'arruoto, perchè senza taglio,
 Io farei una morte troppo amara.
 Non aver compassion del mio travaglio:
 Cazzica! tu se' or troppo affilato,
 Tu da esti più oltrechel berzaglio.»

Sì, il coltello è troppo affilato, e fa male...; e poi, la mamma morrebbe disperata... Tafano, che nascosto dietro una fratta, già pregustava la gioia di veder morto il rivale, ora tenta, per rivalersi della delusione, di procurare al Berna un carico di legnate, e a tal fine, consiglia ancora una volta malignamente il Berna a prender Togna con la forza. Il che avviene: Togna, assalita, chiama i fratelli, e costoro lo legnano:

« Amor, amor de' poveri ruina,
 Che non ci basta el morir di fame,
 Che ci dà col baston la medicina.
 E per voler andar dietro a le sdame,
 Sol per cavarmi qualche vogliarella
 So' stato caricato di legname...»

Segue un litigio fra il Berna e il Tafano, e alla fine, pace generale, suggellata da una «canzona»:

« Benchè Togna paresse sì crudele,
 Riesce poi più morbida ch'un mele;
 E se l'è con gli amici disdegnosa
 Dipoi si spiega e diventa pietosa;
 E perchè l'è di natura prudente,
 La si fa voler bene a ogni gente;
 E se per lei fan questione gli amanti,
 Di poi la sa piacer a tutti quanti;
 E se del Berna la vuol esser moglie,
 Tutti ci caverem le nostre voglie...»

Questa farsa è in un atto. In tre, *Capotondo* di SALVESTRO cartaio, detto FUMOSO: (1550): tipica veramente, e meglio d'ogni altra, atta a dare un'idea esatta dell'autentica *rusticale* dei Rozzi:

« Siam certi Rozzi, che soliamo ogn'anno
Farci con quälehe facezia vedere,
E non curiamo mai fastidio, o danno,
Per dar a voi Donne sempre piacere.
Ma ben vorremmo dopo un long'affanno
Non come voi con noi poter godere,
Che debita cosa è se servian voi,
Che anco un tratto ci serviate noi.
Questa è una commedia rusticale,
D'un certo stil, che non va molto a l'erta,
Se ci sentite dentro qualche male,
Che dicesse un po' troppo alla scoperta,
Scusatel, che 'l Poeta è dozzinale,
E che non sa andar sotto coverta,
Perchè gli è Rozzo, e di rozza persona,
Poche volte è sì senti cosa buona.

Podrio gentiluomo è innamorato della contadina Meia, moglie del villano Coltriccione. Meia non è una santa, tant'è vero che già ha avuto per amante il villano Sberlinga, e se ora lo tiene lontano, non è certamente per scrupoli morali! Non a torto, dunque, il marito dubita di lei, lamentandosi con la suocera ch'ella sia incinta, senza ch'egli n'abbia alcun merito; nè a torto Podrio può lusingarsi di soddisfare, presto o tardi, il suo capriccio. Ma questi ha il torto di mettersi nelle mani di Capotondo, il quale non solo trattiene i danari che dovrebbero andare a Meia per corromperla, ma si lascia indurre a qualche confessione proprio con Sberlinga... Ora costui, amante geloso e respinto, va a rifischiar la cosa a Coltriccione, e insieme s'armano per vendicarsi. Ma han fatt'i conti senza Podrio; chè, appena essi metton le mani addosso alla Meia, ecco lui a difenderla, e quelli via a gambe levate. Il gentiluomo può dunque portar seco la Meia, con suo pieno consenso; nè la restituirà al marito, se non quando questi avrà dimostrate le migliori intenzioni:

LA RAPPRESENTAZIONE POPOLARESCA

- POD. — orsù Coltriccion, voglio
 Che li perdoni. COL. I'l perdon, secondo
 Che mi farà. POD. Dipon l'ira e l'orgoglio:
 Ora ognun può andare a' fatti suoi.
- COL. — Beh quando mi darete il grano e l'olio?
- POD. — Vientene a casa mia quando tu vuoi.
- COL. — Pigliate sicurtà di me, di liei,
 Che sian per far quel che volete voi.
- POD. — I' ti ringrazio; a sicurtà farei,
 E 'l simil di me fate a ponto a ponto,
 Che in nessun modo non vi mancherei.
- COL. — Certo che gli è un uom da farne conto.
- MEIA — M'ha fatte lui quelle carezze a mene
 Fussi stata sua moglie a ponto a ponto.
- COL. — Andian ch'egli m'ha viso d'uom da bene....

Del prete FRANCESCO MARIANI, detto l'APPUNTATO, si citano con grande lode l'*Assetta* (ms. secentesco) e *Le nozze di Maca* (1603); anzi, per la prima, il Ferrario giudicò che « l'ingenuità de' caratteri al vivo espressa, l'unità scrupolosamente osservata, la leggiadria del verso, e la naturalezza della rima con inimitabile eleganza ai pensieri accoppiata, la rendono una commedia non inferiore del certo a que' rinomati originali, che fanno universalmente la delizia e l'ornamento del nostro Teatro » (1). — Tano e Ulivetta si vogliono bene; se lo confessano, ciascuno a suo modo, e s'accordano per sposarsi. Ma la madre d'Ulivetta s'è messo in mente di darla al soldato Tentenna, spaccone e vigliaccone, e contro costei non la può nessuno: tanto meno Cencio, suo marito, sempre in lite con quest'anima dannata. Ma s'occupa dell'affare il fabbro Assetta, e visto e considerato che Tano e Ulivetta si vogliono bene, e il Tentenna ha degli obblighi serî con la Lisa, induce alcuni nerboruti giovanotti a bastonare Tentenna, eccita alla ribellione contro la moglie Cencio, ed ottiene finalmente che il Tentenna domandi perdono e sposi Lisa; Masa, cacciata fuori di casa cambi parere e chieda al marito pietà; e Tano e Ulivetta si sposino. — Caratteri effi-

cacemente schizzati: l'Assetta, vero *deus ex machina*,

(1) *Ed. cit.* p. XIV.

grossolano ma di buona pasta e insomma generoso ; Cencio, rassegnato e paziente ; Tentenna, trasposizione popolaresca del *Miles gloriosus* ; sopra tutti, Lisa e Masa: l'una, che prega, piange, batte l'amante infedele, e sospira :

«Che t'è giovato il non andar a feste,
Nè a veglie, Lisa, e starti in chesta tana,
Sempre, sepolta per fuggir di cheste
Chiacchiarate, se or con tant'affanno
So' infimo agli occhi involta in cheste meste?
Persi hai li spassi, or hai 'l mal e 'l malanno.

L'altra, linguacciuta, testarda, viperina, che non mette la testa a partito, se non quando trova un muso più duro del suo. — Il dialogo e la verseggiatura, facili e abbondanti, per quanto talvolta un po' zoppicanti. Si vegga, p. es., questo frammento di scena, quando Masa vuol rientrare in casa, e Cencio e i familiari, che stan festeggiando le nozze di Ulivetta, fingono di cascare dalle nuvole :

MASA — Tu non odi Ulivetta, ombè che fai?
CENCIO — Chi è? Va in pace, Masa m'ha commesso
Ch'io non uopri a persona. MASA. E che abbaì,
Bricconaccio? io so che ce n'hai messo
Quant'hai voluto: uopre qua, non senti?
CENCIO — O se' tu Masa, t'uopro adesso adesso;
Mi pareva che fussero altre genti.
MASA — Ah vecchio ghiotto, ti fa trasparere
L'esserti risciacquato troppo i denti
A la botte eh? ma non son troppe sere,
Che del calice farò i moscion smagrarè,
E dell'acqua berà chi vorrà bere.
CENCIO — Bisogna, Masa, se tu vuogli entrare,
Facci andar con la chiave il chiavistello,
Che di qua non c'è via a farlo andare.
MASA — Se s'avesse a spillare il botticello
La troveresti; credo che ci metta
Costui in cambio d'uprir cache pontello.
BAR. — Manicat'hai la merda di civetta
Hai manicato. TEN. Masa, io ho paura

LA RAPPRESENTAZIONE POPOLARESCA

Che ci sia malfa, vedo che Ulivetta,
E Cencio, che di voi piglian pastura.

MASA — S'aprir chest'uscio via posso trovare,
Sarà la cosa d'un'altra natura;
Vediam se noi il potiamo sgangarare...

Più ampia, ne' suoi cinque atti, e più originale nelle mescolanza di versi e di prosa, l'altra commedia: *Le nozze di Maca*. Non tuttavia più felice; chè i personaggi sono assai men vivi, e lo Scheggiale con le sue maldicenze contro il matrimonio è un doppione di Cencio, il Bruglia di Tano, e Sulpizia e Servilio, cittadini travestiti da villani per una loro amorosa avventura, son troppo sdolcinati... Ma il rude Barboccio, geloso della figlia e pauroso, e Maca, di grazia grossolana e villereccia, sono energicamente sbozzati. E qua e là, che scenette saporite! Vediamone una:

BRUGLIA — ... Eh mi vien che sudore!
Voglio un, non m'arristio; voglio un tratto
Che metti la tua bocca su la mia.

MACA — Ah viziataccio; po' poi tant'ho fatto
Che lo dicesti: tu vuoi ch'io ti dia
Un bacio? Io te lo vorrei dare,
Ma non tel darei mai chi nella via.

BRUGLIA — E io non gliel vo' dire e vo' pigliare
Un'altra dama, hai visto o ti so dire.

MACA — Bruglia, viene stasera, non ti adirare,
A casa al bujo, e fatti un po' sentire,
Che come el babbo sarà ito a letto
In fatto ti verrò l'uscio a aprire.

BRUGLIA — Dichì davvero? MACA. Prova e lo vedrai.

BRUGLIA — Vengo senz'altro. MACA. Chel che è detto è detto.

BRUGLIA — Per dire e'l vero n'era tempo ormai
Tu mi facesse calche medicina
A tante doglie, a tante pene e guai.
Ho per te, Maca, una certa rognina
Talvolta addosso, che 'l troppo grattare
Mi stracca la man ritta, e la mancina.

MACA — E io per te mi sento consumare
Quando mi vengon certe fantasie.

Che mal da me le posso cavare,
 Mi vien voglia di certe porcarie.
 A cert'otta, e mi giugne una rovela
 Che andarei pazziconi per le vie:
 Se non s'intromettesse mia sorella
 Che lei sconsola lei me e io lei
 Fin che ci varca chella pruzzarella.

BRUGLIA — Finiran, Maca, i tuoi malori e i miei,
 Ve' se mi pigli. MACA. Se 'l potesse fare
 Senza el mio babbo, or ora ti pigliarei...

Non dispregiamo, dunque, codeste composizioni. Può darsi, come pensa il Mazzi, che i villani senesi del 500 non fossero precisamente così. Ma che perciò? Il valore artistico, se c'è, rimane egualmente, anche se la realtà sia stata esagerata con intenzioni grottesche o satiriche. Valore artistico, dico, pur nella rozzezza; la quale, del resto, è assai minore nei componimenti ultimi esaminati, con cui si può dire che la farsa rusticale faccia i passi più sicuri e definitivi verso la letteratura. — Con la *Tancia* di MICHELANGELO BUONARROTI il giovine (1568-1646), essa diventa tutta letteraria, e per un fortunato miracolo, non perde tutta la sua freschezza e spontaneità.

Il Buonarroti, nipote del sommo artista, e accademico della Crusca, è specialmente noto per quello che generalmente è considerato suo capolavoro: la *Fiera* (1618); la quale, in realtà, è un enorme polpettone, pseudo-drammatico, composto di cinque commedie, o « giornate », ciascuna divisa in cinque atti, popolati d'un'infinità di personaggi, che entrano ed escono arbitrariamente, al solo scopo di sfoggiar rime e metri disparatissimi, snocciolar riboboli fiorentini, e insomma apprestar materiali linguistici al Vocabolario italiano (1). Il suo nome merita tuttavia d'essere ricordato per la *Tancia* (1612). La quale è pur sempre l'opera d'un pedante, d'un accademico, come si può riconoscere dalle spiritosaggini e dalle sdolcinatezze, che vi si prodigano; e non presenta molto d'originale, se è vero che la favola

(1) Vedila, insieme con la *Tancia*, nella magnifica edizione fiorentina del 1726.

assomiglia a quella dell'*Assetta*, e per certe peripezie, nientemeno che all'*Aminta*; e i personaggi ricordano i soliti (Cecco e Ciapino, innamorati e poltroni; il vecchio Giovanni, che a loro preferisce il ricco cittadino Pietro, quale marito della figlia; Tancia e Cosa, fanciulle oneste, che vogliono Cecco e Ciapino, e alla fine, dopo tante lotte e lamenti, l'ottengono...) Eppure, nella *Tancia*, vi sono degl'intermedî di frugnolatori, uccellatori, pescatori, segatori di grano, eleganti e garbati; stornelli, strambotti e canzoni a ballo, non di rado freschi e saporosi; curiose e divertenti filastrocche per incantagioni; e di quando in quando, dialoghi pieni di brio. — Godiamoci qualche strambotto:

« Ma s'un che me ne piace, aver credessi,
E ch'io pensassi di parergli bella;
E' potrebb'esser ch'io mi risolvessi
A ber anch'io d'Amor alla scodella,
Gli ha i più begli occhi che mai si vedessi,
Gli ha quella bocca, ch'e' par una stella:
Gli è mansovieto, dabbene, e binigno:
Non è come qualcun bizzóco e arcigno.

Quel ch'è si sia l'Amore, io nol so bene,
E non so s'io mi sono innamorata;
Ma gli è ver ch'e' c'è un ch'io gli vo' bene,
E sento un gran piacer quand'e' mi guata:
E 'l sento più quand'e' s'appressa a mene:
E pel contradio, poich'e' m'ha lasciata,
Par ch'e' mi lasci un nidio senza l'ova.
Che cosa è Amor? ditelmi un po' ch'il prova?»

Finalmente questa scenetta:

PIETRO — Orsù, vien qua, Tancia mia bella: ormai
Ceder dovresti pure a' desir miei.
TANCIA — Eh lasciatemi star, ch'io me ne vada;
Ch'io non sia colta con voi per la strada.
PIETRO — Che fretta è questa tua? e che paura
Hai tu d'esser trovata insieme meco?
TANCIA — Potrei per questo perdere la ventura.
PIETRO — La ventura tu l'hai, quand'io son teco.
TANCIA — L'esser con voi mi par una sciagura.

- PIETRO — Io che vergogna, o che danno t'arreco?
 TANCIA — Che direbbon di me le genti poi?
 PIETRO — Son sempre teco pur, vuoi, o non vuoi.
 TANCIA — E quando? e dove? e come? oh me sgraziata!
 PIETRO — Com'io diceva pur tra me or ora,
 Col pensier, con la voglia innamorata,
 Coll'immaginazion, col sogno ancora.
 TANCIA — Oh sapète, i' non voglio esser sognata.
 PIETRO — Io ti vorrei sognare in su l'aurora,
 Ch'i sogni veri son, vero ben mio.
 TANCIA — Vostra non son, son del babbo, e del zio.
 PIETRO — Se tu se' di tuo padre, io t'ho 'n potere.
 TANCIA — O qual'è lo 'mperchè? PIET. Perch'egli adesso,
 Avendogli io chiesta, dei sapere,
 Che di darmiti alfine m'ha promesso.
 TANCIA — O gli è tempo, ch'io torni a rivedere
 Se l'agnellin nel branco s'è rimesso...

* * *

Nelle farse dell'Alione talvolta s'alternano, col dialetto astigiano, il francese, il lombardo, il latino maccheronico; nelle rusticali toscane non mancano i personaggi che parlino spagnolo, lombardo, romanesco. Nessun autore, tuttavia, aveva ancora fatto un uso così vario di dialetti, come il famoso attore padovano, ANGELO BEOLCO, detto il RUZZANTE, dal personaggio ch'era solito rappresentare (1502-42). Chè nelle sue commedie, oltre il pavano, o padovano rustico, vi si parla in toscano, bergamasco, veneziano, bolognese; e il Riccoboni può dire che il Ruzzante, presa da Plauto l'idea di giovarsi a scopo comico dei dialetti, aveva nascosto il « vecchio » tradizionale nel Pantalone veneziano o nel Dottore bolognese, ai « servi » aveva attribuito il bergamasco, e però, in conclusione, « c'est Ruzante, qui a introduit les Personnages masqués sur le Théâtre d'Italie » (1). Il che non è punto esatto: è soltanto vero

(1) LOUIS RICCOBONI, *Histoire du Théâtre italien* (Paris, P. Delormel, 1728), p. 55-56.

che egli proseguì e allargò la tendenza pluridialettale, già esistente.

Esclusa la *Rodiana*, che gli fu a torto attribuita, essendo stata scritta dal Calmo (1), e messi da parte i *Dialoghi facetissimi et ridiculosissimi*, le tre *Orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica*, il *Parlamento de R. che iera vegni de campo*, che c'interessano meno; le commedie del Beolco possono distinguersi in due gruppi: quelle imitate dal teatro classico latino (*Piovana*, *Vaccaria*); quelle derivate dalla tradizione padovana dei *mariazzi* (*Moschetta*, *Fiorina*). E fra le une e le altre, l'*Anconitana*, partecipe un po' dei caratteri del primo e del secondo gruppo (2). Naturalmente, appunto in quest'ultima deve ricercarsi l'originalità maggiore e migliore del Beolco. Non per nulla lo Speroni, nel dialogo, dell'*Usura*, fa dire al Ruzzante: «E veramente l'agricoltura è una buona arte innocente, benchè sia molto laboriosa; ma la fatica che l'accompagna fa sano il corpo e la mente; e se io voglio esser poeta, mi dà materia da poetare imitando li veri agricoli: ed imperciocchè la poesia vuole esser piena di buoni spiriti, e questi nascono di bon sangue, ed il buon sangue di sanità; l'agricoltura oltre al subbietto delle commedie mi dà lo 'gegno di farle belle, se belle sono come tu dì» (3). Non insisterò dunque sulla *Piovana*, «comedia overo novella del Tasco» («in sto mare un pescaore gha pigià un tasco, e da sto tasco la ven ditta la novella del Tasco»), che fedelmente ricalca il *Rudens* latino; e nemmeno sulla *Vaccaria*, che ha tanti punti di contatto con l'*Asinaria* plautina. Sol tanto rileverò, dalla prima, la raccomandazione del «prologo»: «Donca conseve ben tutti da stare artinti, fin che a ve fago l'argomento, no minga de quigi que se fa

(1) Cfr. VITTORIO ROSSI, *Lettere di Messer Andrea Calmo* (Torino, Loescher, 1888) Pref., p. IV.

(2) Oltre il Rossi, v. ANNA BÖHM, *Giorn. st. lett. it.* (XXIX, p. 101 sgg.).

(3) Tollo la citazione dalle *Notizie sul Ruzzante* di EMILIO LOVARINI (*Giorn. st. lett. it.* Suppl. 2°). Da queste «notizie» si ricava che intorno alla vita e alla cronologia delle opere beolchiane, non si sa che poco o nulla.

a gi amalè, *que a no Sfiorentinezo: a Pavanezo mi* (1). Dalla seconda, l'affermazione d'uno « spirito folletto » nel prologo: « Dovendosi questa sera recitar una commedia, non vogliate biasmarla, se ella non è latina, o in verso, o di lingua tutta polita, perchè s'egli (Plauto) fosse fra vivi a questi tempi, non farebbe le sue commedie di altra maniera che di questa medesima, di cui sete spettatori ». Qui come là, mi pare, si rivela un artista consapevole di se stesso. E del resto, nella *Vaccaria*, son delineati con singolare abilità parecchi personaggi: Placido, vecchio indulgente, d'accordo col figlio nello spillar quattrini alla moglie; Rospina, avara e cattiva, che solo dopo una amara esperienza, si muta; Celega, turpe madre, che sfrutta la fresca giovinezza di Fiorinetta; sebbene sieno figure tutt'altro che nuove. E che dialogo vivo, spezzato, scoppiettante di frizzi! E con quale grazia s'avvicenano i dialetti! — Colgo un dia-loghetto fra un servo veneziano e un altro bergamasco, alla ricerca di motivetti popolari:

VEZZO. — Si cantè. El parerà an che a fazzàm legrezza dello suo' legracion.

TRUFFO. — Quala degongio dire?

VEZZO. — Di quella Piolo que dise: Puos tu crepare inanzo che morire.

PIOLO — A no la sè quella, a sè quella que dise:
Fuogo dal cielo te cave d'affanno.

TRUFFO. — Nò, digòm quella que dise:
Ve possa sborir gi' huogi anima mia.

PIOLO — Horsù, a comengerè mi.
Bell'osellino.

TRUFFO. — Que?
Quel dal becco buso?
Què senza piè si salta in suso?...

Ma la prima commedia in cui appare la figura di Ruzzante («prima», secondo un ordine ideale, rispetto all'originalità; non secondo quello cronologico, che non conosciamo) è l'*Anconitana*. Fra i soliti personaggi (tre

(1) Cito da *Tutte le Opere del famosissimo Ruzante* (Vicenza, G. Greco, 1584).

«giovani» già schiavi dei turchi, e riscattati da un mercante veneziano; la cortigiana Doralice, elegante, seria, di cuore non cattivo; il vecchio veneziano Thomao, Ginevra innamorata...) la sua figura, rozza, grossolana, e pure potente, spicca con straordinaria energia. «El me derto Lome — dice il Ruzzante, risolvendo, mi sembra, tutte le erudite questioni intorno al suo nome — è Perduocimo, ma quando giera puttato, quì anasea con le biestie, *sempre me à ruzava*, o con cavalle, o con vacche, o con scroe, e con piegore. E po haea un can; que me haea arlevò, que a l'haea uso, que al menava a man que a dissè l'è un asenello, a ruzzava sempre mè con ello, e ghe dasea in lo volto, pur què a me poesse deschiappare, e anar drio qualche macchion, a ruzar con ello, e perzontena, *i me messe lome Ruzante, per que a ruzave* ». Il nome fu dunque inventato dal Calmo con significato ben determinato (che poi vi fossero veramente dei Ruzzanti di casato, poco importa). Tuttavia, non direi inventata anche la sua figura; la quale infatti ha precedenti nei già citati *mariazi padovani* (1), ch'erano composizioni analoghe ai *mogliazzi* senesi, e debbono insieme avere origini ben lontane, se si può citare qualcosa che assomigli a loro fra i componimenti del trecentista Francesco di Vannozzo (2). Quella figura è figlia della tradizione locale padovana, ed è pur cugina del *Cito* caracciolo e napoletano, del *villano* delle farse cavaiole e salernitane dello *Zoan Zavantino* alionesco, infine degli innumerevoli Strascini, Pidinzuoli, Capotondi e Coltriccioni della commedia dei Rozzi.

Nell'*Anconitana*, Ruzzante, che parla un pavano balbuziente e strambo, è un servo che fa la spola fra Thomao e Doralice, per accontentar le voglie senili del suo padrone. È un allegrone, che compare sempre dopo essersi annunziato di lontano, cantando il suo «Tan-

(1) V. di E. LOVARINI, *Antichi testi di letteratura pavana* (Bologna, 1894).

(2) Fra i *mogliazzi* senesi citerò, p. es., lo *Stracciale* di P. A. DELLO STRICCA LEGACCI, precedente ai Rozzi, il *Parentado di Marietta e Guasparrina* di un ANONIMO DEI ROZZI, e quello del BERNI (*Teatro Antico*, Vol. X). Per il *Vannozzo*, v. la nota opera di EZIO LEVI (Firenze, Galletti e Lacci, 1908).

daràn, tariròndon, tariròndon », e per un nonnulla si scompiscia dalle risa: « El me ven quel cancaro de riso, ch'a cago da per tutto; ah, ah, ah ». Un bamboccione, che medita sull'amore nel modo più curioso ed ameno; e se scopre che una donnetta gli vuol bene, tocca il cielo col dito: « Mo, no è la inamorò in mi la putta, què fregola el cul de per tutto e què la è inamorà in lo me cantare, pu sì, e què no gh'è me' sto negun, què l'abbia possù far inamorare lomè mi, pu sì, e que e hè gihuocchi, que co a vogio, a le fазze inamar le putte, pu sì... » — Ruzzante primeggia ancora, e più propriamente, nella Fiorina e nella Moschetta, vere e proprie farse rusticali, senza alcuna reminiscenza classica. Nella prima, egli appare già un po' dirozzato: « Mi tragnarve au? — dice alla sua Fiore — Ve par mo vù quella creatura da trognare? ui, s'a magnè mè, ch'a ve vuo' tanto ben tanto ben; non faellè. Chi buttasse el me cuore in tun seggio pin d'acqua, no ghe porae lavare el sangue morto que ghe xè d'intorno. Que criù? adesso me pare essere in paraiso, rasonanto con vu, tanta dolcezza sento gie al me cuore ». Se il rivale Marchioro gli mette i bastoni nelle ruote, egli si batte valorosamente; chè « s'a dego morire, a vuo' morire san de tutti i miè limbri e con si pia guario, a vui fare que se dighe de Ruzante per tutto me' el roesso mondo ». E alla fine, rapisce la sua bellona. — Nell'altra commedia, egli è marito di Bettia, corteggiata da un rustico signorotto e da un « uom d'arme » bergamasco: tiene gli occhi aperti, ed è pronto a menar le mani, ed è capace persino di travestirsi da forestiere, per mettere alla prova la fedeltà della moglie:

Ruz. — Un cuore me dise falo, e n'altro me dise no fare. Mo daschè a son così, a vuò pur provare. Olà, chi stano quano in questa casa?

Bett. — Chi è quello?

Ruz. — Io son lo io mi, che voleno favellare con vostra signoria de vu. Ben stagano. Me cognosciti lo io mi?

Bett. — Se Diè m'ài ch'a no ve cognosso?

Ruz. — Sapete perchè lo io mi ve pareno che no me lo cognosciti? Guardateme bene.

LA RAPPRESENTAZIONE POPOLARESCA

BETT. — A no guardo huomeni, ch'a no cognossa mi.

RUZ. — Sapitilo perchè no me cognosseti lo io mi?

BETT. — Se Diè m'ai no, ch'a no 'l se.

RUZ. — Perchè non ve degnano che chi ve volono bene.

BETT. — El m'è ben deviso d'hoerve vezù. A me degnè mi d'un can no che d'un christian.

RUZ. — O Dio lo sono tanto tempo, che mi sono squasi morto per li fatti vostri de vù.

BETT. — Donde si vù? A no ve cognosso zà.

RUZ. — Io mi sono della Talia Pulitan.

BETT. — A che mi me cognoscion mi?

RUZ. — Quando che erano la muzzarola, che io mi era do lozado in casa vostra. Se volis essere la mias morosas, ve daramos de los dinaros. Guardano quì si lo me mancano.

BETT. — A vedirè. A no faello con zente, ch'a no i ve za per lo volto.

RUZ. — Ma io seguiranno in caso vostra, dentro in la camera vostra.

BETT. — Mo s'el saesse po? ch'el lo saesse me mario? a guagi mi?

RUZ. — Deh potta de chi te fè; t'alde dire? Te me farissi donca un becco? Tasi pure, ch'a me tagierè ben i cuorni. Muzza pure on te vuò, che no te sarè segura inchina drio l'altare. A vuò ben arpassar l'usso, che negiun no me te tuoga delle man.

Se, ciononostante, Ruzzante è tradito, non si può ripetere per lui ciò che George Dandin diceva a se stesso...

Il Riccoboni aveva attribuito, come abbiamo visto, al Ruzzante l'introduzione delle maschere nel Teatro italiano; il Sand venne, un secolo dopo, quasi alle stesse conclusioni, dopo aver analizzato pel primo acutamente, le commedie del Beolco, sebbene esageri alquanto, affermando che « *cette gaieté est bien souvent amère, tragique ed hideuse comme le cadre où il esquisse ses tableaux burlesques* », o che « *l'éternel becco de*

la comédie est terrible aussi souvent que ridicule, et quand l'auteur met en scène une fille pure, comme Nina, dans la *Piovana*, elle est adorable» (1). Col Riccoboni e col Sand è d'accordo lo stesso prudentissimo Klein (2). Per contro, Vittorio Rossi rileva che nelle commedie del Ruzzante non si trova nessun tipo immutabile, e che lo stesso «Ruzzante» cambia in ciascun'opera fisionomia: «l'unico suo carattere immutabile è quello di villano, che si manifesta quasi soltanto nell'uso del dialetto rustico pavano. Questo è invero troppo poco per costituire una maschera» (3). Il Rossi ha probabilmente ragione in tesi generale; meno, mi sembra, nell'analisi di questa figura; la quale è bensì mutabile nelle sue condizioni, non tuttavia nel carattere o temperamento, allegro ed onesto, nei gusti un po' maneschi, nel linguaggio, negl'intercalari, nelle canzoncine... D'altra parte, il critico attribuisce il merito della priorità per l'introduzione delle maschere, al Calmo, perchè in tutte le sue commedie «ritorna immutato un tipo, che precorre una maschera» ossia il *vecchio*, che parla veneziano appunto come Pantalone; e qui bisogna osservare che già nell'*Anconitana* del Ruzzante è un «vecchio», innamorato, che parla veneziano, e presenta le stesse caratteristiche di quello del Calmo; sicchè non pare esatto chiamare quest'ultimo «il creatore di uno dei tipi più universali della commedia dell'arte». Che se il Calmo fece il comico di professione, e di solito sostenne la parte di Pantalone, anche il Beolco fu attore famoso ed incarnò quasi esclusivamente il personaggio di Ruzzante, del quale anzi gli rimase il nomignolo. È vero però che la varietà dei dialetti, già grande nel Beolco, s'accentua nel Calmo. Oltre il toscano, il veneziano, il pavano, il bergamasco, qui è usato persino lo stratiotto (veneto-greco), il dalmatino, e qualche gergo strambo, addirittura incomprensibile.

ANDREA CALMO (1510-71), nato in quella Venezia cinquecentesca, ove si rappresentavano sì frequente-

(1) MAURICE SAND, *Masques et Bouffons* (Paris, Lévy, 1860) Tom. I, 87 e 107. Per le origini delle maschere, v. T. II, 81.

(2) *Op. cit.*, Vol. IV, 904 sgg.

(3) *Op. cit.*, p. LXX.

mente commedie di Plauto e Terenzio, egloghe pastorali e, come il Sanudo ricorda ne' suoi Diarii pel 1520, le commedie alla villanesca di «Ruzzante padoan»; sviluppò ben presto le sue doti eccellenti di commediografo ed attore. Nato da umile famiglia di pescatore, non ebbe mai alte ambizioni: «Una peotina me basta, e che la me dura, senza desiderar una nave, che se rompa el primo viazo». Ma visse allegramente, fra cortigiane e buoni compagni, mantenendosi costantemente fedele a' numerosi suoi amici, umili e potenti, e specialmente alla sua adorata Venezia, che gl'ispirò rime tenere e dolci (1). Compose quattro *egloghe pastorali* (1553), in cui si fa la parodia della poesia pastorale letteraria; moltissime *Lettere*, ricche di brio, se pur assai spesso strabocchevoli, e qualche volta leziose e persino retoriche per eccesso d'antiretorismo; e finalmente le commedie: la *Rodiana*, il *Travaglia*, il *Saltuzza*, la *Spagnolas*, la *Pozione*, la *Fiorina*... (2). — Scartate la *Pozione*, ch'è un rimaneggiamento sterile e freddo della *Mandragola*, e la *Fiorina*, ch'è un doppione della bella opera del Beolco; ricordato il *Travaglia* per l'assomiglianza con gl'*Ingannati* del Piccolomini, e il *Saltuzza* pel servo che fa da *deus ex machina*; resta che c'intratteniamo sulla *Rodiana* e la *Spagnolas*, che sono veramente le più notevoli.

La *Rodiana*, rappresentata nel 1540, e stampata erroneamente, fin dal 1553, fra le opere del Ruzzante, è di stampo classico, sia per l'argomento e le peripezie, sia per i personaggi. Tuttavia, ogni tanto s'incontrano scenette di delizioso realismo; come quella fra il gabelliere Nason e il soldato Diomede, quando questi, volendo passare senza pagar la gabella, manda il gabelliere a prendere una cordicella per misurare il Battistero (l'azione si svolge a Parma), e intanto egli scappa; o quella fra Cornelio e Felicita, i quali, a vicenda, si chiudono fuori di casa. E per tali scene i personaggi ne sembrano ravvivati. Divertente è, ad ogni modo, Cornelio, caudico veneziano, innamorato ma tirchio, e ol-

(1) Vedile in *Le Bizzarie faconde, et ingeniose rime, et pe-scatorie*, pubblicate nel 1553. Io ho vista l'ediz. venez. del 1583.

(2) Di tutto ciò è fatto esame accuratissimo dal Rossi nella introduzione alle *Lettere*, già citate.

tre tutto, pauroso della moglie: « Perchè ho una moier che ha tanto morbin, che si per mala ventura la 'l vien a saver, ho gran paura che la no casca in pericolo de farse metter do bullettini al lotto, e farne toccar un Cornu copia ». Esilarante, il Truffa, servo travestito da villano, che fingendosi successivamente spiritato per vari spiriti, parla con *verve* indiavolata, in veneto, napoletano, milanese, fiorentino. E' con quale brio, in principio, l'«Argomento» espone tutt'i mestieri che avrebbe voluto fare, mettendo in burletta gli artisti, gli astrologhi, i filosofi, ecc. ecc.... — Analogamente, nella *Spagnolàs*, se l'intreccio non è nuovo (tre innamorati che, per conquistare le loro donne, si giovano dei servigi d'un villano, d'un bravo, d'un facchino), e se i personaggi sono press'a poco i soliti, tuttavia essi son ripresentati con vivacissimi colori, e l'azione è così rapida, le buffonate gli sberleffi, le bastonate così numerose, i dialetti così ricchi, che ormai si sente come la commedia dell'arte non sia più lontana....

Eppure, il Calmo, già nel 1561, doveva abbandonare le scene, stanco e disilluso, vedendo la commedia dialettale soppiantata dalla tragedia e dalla pastorale, almeno di fronte al pubblico dei signori. Tant'è vero che, appunto intorno a quell'anno, scriveva, rivolgendosi alle commedie popolari, con malinconica tenerezza: « L'è un grandissimo pecao, sorele d'oro, che vu andè così magre, strazzose e con puochi amisi, eo maxime al tempo d'adesso che se no fosse la visitation de la plebe, e' ve don sta mala niova, che per i ricchi vu morissè da fame, tanto seu desmentegae»... (1).

(1) *Lettere*, p. 155 (ed. cit.).

LA COMMEDIA DELL' ARTE

Le caratteristiche della farsa sono: argomenti piuttosto semplici, tolti quasi sempre direttamente dalla realtà; personaggi comici, satirici, grotteschi, fra i quali, quasi fissi, quelli del villano e dello sciocco; uso dei dialetti; buffonate, scurrilità, bastonature, scene mimiche; qua e là, qualche accenno d'improvvisazione; talvolta (Beolco, Calmo, e, aggiungo ora, il GIANCARLI) l'autore, attore egli stesso. - Ora facciamo che codeste caratteristiche sieno esagerate, esasperate, e tutte insieme mescolate, in uno stesso componimento; e precisamente, che gl'intrecci si complichino, i personaggi s'irrigidiscano nel grottesco, i dialetti siano usati con la maggiore varietà, ogni personaggio essendo caratterizzato da un suo proprio dialetto; la buffoneria, basata soprattutto sulla mimica, s'ingrandisca fino al gigantesco ed eroico; l'improvvisazione diventi regola ed esigenza non trasgredibile, e però gli attori sieno gente di mestiere... Avremo in essenza la *commedia dell'arte*.

Dirò allora che questa commedia dell'arte, detta anche « a braccia », o « a soggetto » o « all'improvviso », derivi direttamente dalla *farsa*, popolaresca o rusticale? — Il Moland volle concludere che « *elle partit des tréteaux des parades de foire, des mascarades et divertissements de carnaval, cela n'est pas douteux. Les bouffons et les masques créèrent les types qui allaient se perpétuer et devenir bientôt cosmopolites. En même temps qu'ils conservaient les souvenirs et souvent les costumes et les attributs des grotesques antiques, ils inventaient des caricatures nouvelles, des parodies satiriques. Chaque province, chaque ville concourait à la fête, fournissait son personnage* » (1). Più tardi, il Bartoli, dopo uno studio approfondito, si contentò di supporre che « probabilmente si recitò per tutto il Medio-evo dagli istrioni più

(1) LOUIS MOLAND, *Molière et la comédie italienne* (Paris, Didier, 1867) p. 12.

volgari, mezzi commedianti e mezzi saltimbanchi », e « salì in grande onore verso la fine del sec. XVI », rimandando alle *Origines* del Du Méril, al *Dictionnaire* del Douhet, alle *Origini* del D'Ancona (1). Seguirono il De Amicis e lo Stoppato, sostenendo la derivazione della commedia dell'arte, o dall'*atellana* latina, o da un ipotetico teatro popolare medievale. E lo Stoppato, esaminato uno *scenario* del 1568, concludeva che « proprio nel cuore del sec. XVI è da riporsi il fiore della *Commedia dell'arte*, col suo vero carattere, accanto appunto alla Commedia erudita. Quale la studiamo, dalla metà del sec. XVII in poi, la Commedia dell'arte accenna a una decadenza, non l'ultima manifestazione della quale è il crescere numerosissimo di maschere individuali, che, a mio credere, snaturano, sminuzzandola troppo, la vera caratteristica della commedia improvvisa » (2). Lo Scherillo intanto, d'accordo col secentista Perrucci, sosteneva che quella commedia era « una specialità dei comici italiani »; d'accordo con Carlo Gozzi, ch'era « un pregio d'Italia »; e metteva la sua più splendida fioritura nella seconda metà del 500, nel 600 e 700 (3). In tempi recenti il Reich cercò dimostrare come il teatro comico bizantino avesse influito sulla creazione della commedia dell'arte, al tempo della caduta di Costantinopoli. E dietro le orme dello Scherillo e del Reich, che avevan cercato di fare la « storia » d'alcune maschere (lo Scherillo di Pulcinella, Don Fastidio de Fastidiis, Capitan Fracassa; il Reich di Pulcinella), altri, come il Driesen e lo Jaffei, la fecero d'Arlecchino (4), il Dieterich e il Croce di Pulcinella (5), e il Levi di Colombina, Brighella, Pan-

(1) ADOLFO BARTOLI, *Scenari inediti della Commedia dell'arte* (Firenze, Sansoni, 1880) p. IX-X.

(2) STOPPATO, *Op. cit.*, p. 139.

(3) MICHELE SCHERILLO, *La commedia dell'arte in Italia* (Torino, Loescher, 1884).

(4) OTTO DRIESEN, *Der Ursprung des Harlekin* (Berlin, Duncker, 1904). GIOVANNI JAFFEI, *Note critiche su le maschere in genere e su Arlecchino in ispecie* (*Rivista d'Italia*, 1910) p. 771 sgg.

(5) A. DIETERICH, *Pulcinella* (Leipzig, Teubner, 1897). B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia* (nei *Saggi sulla letter. ital. del Seicento* (Bari, Laterza, 1911).

talone, il Dottore... (1). Finalmente, non dimenticherò il Sanesi, il quale, osservato che le maschere di Pulcinella ed Arlecchino sono posteriori al formarsi delle prime compagnie comiche stabili, con le quali appunto ha principio la commedia dell'arte, e che perciò è insostenibile la derivazione di questa dall'antichità; rilevato che in quella famosa commedia recitata nel 1568 alla Corte di Baviera, primo *scenario* che si conosca, la trama e i personaggi sono pur gli stessi della commedia erudita; conclude che «la commedia dell'arte non è che il naturale prodotto del teatro classicheggiante, accogliente via via, in numero sempre maggiore, gli spiriti e le forme, i sentimenti e i costumi del teatro e della vita di popolo; non è, se così posso esprimermi, che l'atteggiamento o il travestimento popolare della commedia erudita» (2). Peccato che la pubblicazione dell'opera del Sanesi sia rimasta a questo punto interrotta! — Nè più lumi ci porta il Del Cerro nella sua opera recente, contentandosi di constatare come nel 1570, alla corte di Carlo IX, la commedia dell'arte fosse fiorente, e di dimostrare con prove numerose essere quella, calcata sullo spettacolo letterario, e che «sotto l'apparente improvvisazione... c'era la preparazione e il meccanismo; sotto l'apparente ricchezza, la povertà; e rimane sempre o quasi sempre in un basso livello spirituale, con l'intrigo delle sue azioni, i caratteri-caricature, le facezie grossolane, i lazzi triviali. E se piacque *principibus viris*, ammessa e festeggiata nelle corti, codesto non tanto fu sua lode, quanto piuttosto effetto del persistere di compiacenze e costumanze ancora rozze e medievali nelle classi sociali elevate dei secoli decimosesto e decimosettimo. E quando i costumi s'ingentilirono, la commedia dell'arte decadde o fu costretta a trasformarsi» (3).

Ora, a me sembra che, prima d'ogni altra cosa, bisogna fare una distinzione sostanziale; poichè altra è

(1) CESARE LEVI, *Riv. Teatr. it.* (gennaio, 1905), *Natura ed Arte* (genn. 1908), *Emporium* (nov. 1919), *Emporium* (settembre 1920).

(2) *Op. cit.*, 434.

(3) EMILIO DEL CERRO, *Nel regno delle maschere* (Napoli, Perrella, 1914), prefaz. di B. CROCE.

la storia, o preistoria, delle singole maschere, altra la storia delle compagnie drammatiche, altra infine la storia letteraria ed artistica degli *scenari*. — Certamente è assai interessante stabilire l'origine del nome di ciascuna maschera, e raccogliere le testimonianze riguardo alle sue vicende e trasformazioni, magari nel *costume*, o abito a lei particolare. Ma non bisogna dimenticare che un tipo comico diventa importante solo quando un attore lo ha reso tanto insigne, da farlo passare alla storia (1); e p. es., per Pulcinella quando Silvio Fiorillo, comico napoletano, l'ebbe introdotto con grandissimo plauso, non più tardi del 1620, nella commedia dell'arte; per Arlecchino, quando il comico Alberto Nasetti, celebre pure come Zan Ganassa, a Parigi, intorno al 1572, si presentò al pubblico come lo Zanni Harlequin, ossia Zanni Diavolo. Inoltre, è da avvertire che maschere e mascherate ve ne furono in tutt'i tempi, e che, ad ogni modo, la loro storia rientra in quella degli usi e costumi, non in quella letteraria ed artistica. — Quanto alla storia delle compagnie drammatiche, dal Magnin al Sand, dal Moland al Bartoli, da Francesco Bartoli al Rasi, quanti se ne occuparono! (2). Il Sanesi ha scritto, a tal proposito, un capitolo riassuntivo eccellente, dal quale si può desumere che dal 1565 al '75 si hanno soltanto notizie slegate di singoli attori (un *Pantalone* a Roma, uno *Zanni* a Ferrara, uno *Spagnuolo da le comedie* a Mantova...), e di pochissime compagnie (quella dei «virtuosi Comici Intronati» che chiedeva licenza di recitare a Milano; quella per «fare et recitare comedie» a Napoli). Solo dopo il 1576 incomincia la vera storia; con le compagnie di *Pedrolino* (Giovanni Pellesini), di

(1) Cfr. CROCE nell'*Archivio stor. per le prov. napoletane* (XVII, p. 631) (1898).

(2) Oltre le opere già citate, v. CH. MAGNIN, *Teatro celeste* (*Revue des deux Mondes*, dic. 1847); FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti* (Padova, Conzatti, 1781); LUIGI RASI, *I comici italiani* (Firenze, Lumachi, 1897-905). Non ho potuto vedere GHERARDI, *Histoire ancienne du théâtre italien* (Paris, 1769). Interessante lo studio del BASCHET, *Le comédie italienne et le Théâtre de la Foire* (Paris, *Revue Bleue*, 1902).

Zan Ganassa (Alberto Naseli), dei *Gelosi* (coi famosissimi Francesco ed Isabella Andreini), dei *Desiosi*, dei *Confidenti*, degli *Uniti*, degli *Accesi* (col celebre *Frittellino* Pier Maria Cecchini, e il notissimo *Flavio*, Flaminio Scala), dei *Fedeli* (dei quali era ornamento principale G. B. Andreini, figlio d'Isabella)... Nella seconda metà del sec. XVII le compagnie presero il nome dal principe che le proteggeva, o dall'attore principale che le dirigeva (Compagnie dei *Gonzaga*, dei *Farnesi*, degli *Estensi*....); e fu, secondo il Riccoboni, un periodo di decadenza. Nel 700, uniche compagnie degne d'esser ricordate, furono quelle di Francesco Calderoni, di Pietro Cotta, del Riccoboni, di Girolamo Medebac, d'Antonio Sacchi, questi due ultimi, contemporanei ed amici del Goldoni; dopo, è la morte... È, certo, assai interessante seguire i nostri comici nelle loro peregrinazioni in Germania, Spagna, Inghilterra, e nelle lunghe dimore parigine; ed è anche molto istruttivo osservare come essi influirono sul teatro francese, e ne furono a loro volta influenzati, e come, in particolare, il sommo Molière ricevette vital nutrimento dai Fiorilli, dai Locatelli, dai Biancolelli, dai Gherardi... (1). Quasi ci appassiona conoscere la vita intima di codesti lontani progenitori di tutti i comici del mondo: i loro splendori e le loro glorie, le loro miserie, e gelosie, e traversie; e come si recitava, e come si preparava uno spettacolo (2). Chi più ammirati, chi più disprezzati di loro? Mentre principi,

(1) Cfr. MOLAND, *Op. cit. passim*.

(2) Cade qui opportuno riportare un passo del Gherardi, già da altri citato: «*Lorsq'on doit jouer une pièce nouvelle, ou une de celles que l'on remet au théâtre, ou même lorsque la troupe est composée d'acteurs qui n'ont pas encore joué ensemble, le premier acteur les réunit le matin; leur lit le plan de la pièce, et leur explique fort au long tout ce qui la compose; en un mot, il joue lui seul devant eux la pièce entière; rappelle à chacun ce qu'il doit dire, quant au fond; lui indique les traits brillants qui, consacrés par le temps, sont devenus indispensables; les jeux de théâtre que porte la scène et la manière dont les lazis doivent se répondre les uns aux autres*» (Op. cit. I, 41) Cfr. ANDREA PER-
RUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (Napoli, Mutio, 1699), nel capitolo *Del modo di concertare il soggetto*.

poeti e letterati, con danaro, inni e plausi, li magnificavano; più d'un religioso li accusava d'esser strumenti d'immoralità, ministri del diavolo (1). E a nulla valsero le appassionate proteste ed apologie dei Cecchini, Andreini, Barbieri... Lo stesso Garzoni, che pure non è parco di lodi per il comico Fabio, la graziosa Isabella, la dotta Vincenza, la gentile Lidia, la divina Vittoria; non sa trattenersi dal fare un'acerba critica ai comici in generale, in un passo che riproduco in esteso, per le curiose notizie che intanto ci dà: «Hor qui parvi vedere quanto Adriano s'allegri, quanto giubili Gratiano, quanto s'essalti Burattino, quanto godono l'honorate compagnie de' Gelosi e Confidenti, quanta festa faccia il Zani, il Magnifico, il Pedante, e tutta quella brigata allegra, vedendo le loro commedie, e le loro persone piene di motti arguti, et di bellissime facetie al dispetto dei bandi, caminar le piazze universali senza ostacolo alcuno, et esser ricevuto con sommo honore dove per sorte non si pensava. Ma però quei profani Comici, che pervertono l'arte antica, introducendo nelle Comedie dishonestà solamente, et cose scandalose, non possono passare senza aperto vituperio, infamando se stessi, e l'arte insieme con le sporcizie, che ad ogni parola scappano loro di bocca... Laonde per cagione di costoro giace come nel fango sepolta l'arte Comica, e da' Signori vengono banditi fuor de' Stati loro, dalle leggi avviliti, da' popoli con diverse beffe scornati, e da tutto il mondo, quasi per pena delle loro scorrettioni, meritamente delusi. Per l'histoire tu trovi le compagnie divise, la Signora è in Parma, il Magnifico è a Venezia, la Roffiana in Padoa, il Zani a Bergamo, il Gratiano a Bologna, e ci bisognano licenza et patenti da ogni banda, se vogliono recitare.... Come entrano questi dentro a una città, subito col tamburo si fa sapere che i Signori Comici sono arrivati, andando la Signora vestita da huomo con la spada in mano a fare la rassegna, e s'invita il popolo a una commedia, o tragedia, o pastorale in palazzo, o all'Hostaria del Pellegrino, ove la plebe desiosa di cose nuove e curiosa per sua natura subito s'affretta occupare la stanza, e si passa per mezzo di

(1) Cito per tutti, l'OTTONELLI, *Della Christiana moderazione del Teatro* (Firenza, 1646).

gazette dentro alla sala preparata, e qui si trova un palco postizzo: una scena dipinta col carbone senza un giudizio al mondo; s'ode un concerto antecedente d'asini e galavroni: si sente un prologo da Ceretano, un tono goffo, come quello di Frà Stoppino; atti rincrescevoli come il mal'anno; intermedi di mille forche; un Magnifico che non vale un bezzo: un zani che pare un'oca; un Gratiano, che cacca le parole, una ruffiana insulsa e scioccarella; un innamorato, che stropia le braccia a tutti quando favella; uno spagnuolo, che non sa proferire, se non *mi vida* e *mi corazon*, un Pedante che scarta nelle parole Toscane a ogni tratto, un Buratino, che non sa far altro gesto, che quello del berettino, che si mette in capo, una Signora, sopra tutto orca nel dire, morta nel favellare, addormentata nel gestire, c'ha perpetua inimicitia con le gratie, e tiene con la bellezza differenza capitale...» (1) — Eppure, anche ciò riguarda la storia *esterna* del teatro italiano, non la storia letteraria, sebbene questa, naturalmente, non debba ignorare la prima. Però dunque, in un libro come il mio, bisogna restringere l'attenzione soltanto a ciò che ha immediato rapporto con la letteratura. E anzitutto agli *scenari*.

Come si sa, gli *scenari* o *soggetti*, erano i canovacci della commedia che dovevansi recitare, o « improvvisare », dinanzi al pubblico. Eran come dei riassunti, o schemi, distinti in atti e scene, con l'esposizione dell'argomento generale e degli argomenti particolari; precedenti o seguiti dalla lista dei personaggi, e delle *robbe* occorrenti alla rappresentazione. I più antichi scenari, dopo quello famoso del 1568, sono dello Scala (2). Al 600 appartengono gli scenari di Basilio Locatelli, e quelli della Casanatense di Roma, e della Corsiniana di Roma (3). Al finire dello stesso secolo son da at-

(1) TOMASO GARZONI, *La piazza universale* (Venetia, Miloco, 1665) p. 545-6.

(2) *Il Teatro delle favole rappresentative... composte da Flaminio Scala detto Flavio Comico* (Venetia, Pulciani, 1611).

(3) Gli scenari della Corsiniana sono un rifacimento abbreviato di quelli della Casanatense: cfr. A. VALERI, *Nuova Rassegna* di Roma (1894). Due di essi sono in appendice all'opera del

tribuire quelli della raccolta donati dal Croce alla Nazionale di Napoli, ad opera di D. Annibale Sersale, conte di Casamarciano (1). Al 700, quelli di don Placido Adriani, conservati nella biblioteca di Perugia: ventidue soggetti, con intermezzi, lazzi, prime uscite, chiusette, ecc., raccolti intorno al 1730-38 (2). Al 700, infine, quelli pubblicati dal Bartoli, sebbene parecchi di essi debbano risalire al secolo precedente. — Ora, tenendo presenti codesti scenari e le notizie preziose lasciateci dal Perrucci, possiamo farci un'idea abbastanza esatta che cosa fosse in essenza, e che cosa valesse, la commedia dell'arte.

I soggetti della commedia dell'arte sono di tre specie: comico - classicheggianti, tragico - spagnoleggianti, comico-realistici. Nel primo caso, sono intrecci che si svolgono a furia di rapimenti, riconoscimenti, travestimenti, smarrimenti di lettere, simulazioni e dissimulazioni (p. es., fra gli scenari dello Scala, *Li duo vecchi gemelli*, *La fortunata Isabella*, *Il finto Negromante*...). Nel secondo caso, intrecci che richiamano alla mente quelli dei drammi basso-romantici, e miracoli, incanti, pompe, truculenze, pazze assurdità (p. es., *l'Alvida*, *Rosalba incantatrice*, *L'innocente persiana*, *L'Arbore incantata*..., battezzate come «tragedie», «opere eroiche» o «regie» o «reali»). Nel terzo, svolgimenti relativamente semplici e nitidi, con un certo brio naturale e qualche punta satirica. Scegliendo ancora fra quelli dello Scala, ecco il *Pedante*, che ricorda l'*Ipocrito* dell'Aretino, e

DEL CERRO. — Quelli di B. Locatelli e della Casanatense furono studiati da FR. DE SIMONE BRONWER (*Giorn. st. lett. it.* vol. XVIII, p. 277) e da A. ZENATTI (*Rivista critica lett. it.* Firenze, 1885).

(1) *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, ecc. ecc.* Cfr. CROCE, nel *Giorn. st. lett. it.*, XXIX, p. 211. Cinque di questi furono pubblicati da CESARE LEVI (*Rivista Teatr. Ital.* 1911, 1912, 1913); tre dal DEL CERRO, *Op. cit.*

(2) V. CROCE (*Giorn. st. lett. it.* XXXI, 458 sgg.) e DEL CERRO (*Rivista d'Italia*, agosto 1911). — Dell'Adriani uno scenario è pubblicato dal DEL CERRO, *Op. cit.*, del Biancolelli, i canovacci sono riassunti dal GHERARDI, *Op. cit.*, e i nomi, ricordati dal MOLAND, *Op. cit.* p. 367.

può esser stato magari la fonte del *Tartufe* di Molière (1): «Viveva nella sua patria di Venezia un mercante ricchissimo Pantalone de' Bisognosi nominato; il quale havendo per moglie una bellissima giovane Isabella detta; di lei hebbe un figliolo nominato Oratio, il quale per allevarlo con quelli honorati costumi, che a ben nato giovane si convengono, sotto la cura e disciplina d'un M. Cataldo Pedante lo tenevano. E perchè il detto Pantalone era uoino, che volentieri alla crapula e alle meretrici attendeva, venne più e più volte con la propria moglie seco a contesa, e più e più volte fu ella dal detto Pedante riconciliata e pacificata seco. Occorse un giorno (come occorrer ben spesso suole) che al buon Pedante venne volontà di saper di che gusto era la moglie del detto Pant. e aspettata l'occasione di nuova discordia e di nuova rissa tra la moglie e il marito, di lei innamorato si discoperse, pregandola con efficaci parole a compiacerlo: la Donna, che molto l'honor suo stimava, dopo l'haverli promesso, fece del tutto consapevole il marito, al quale di poi, e di comune accordo ordirono un bellissimo inganno, e un castigo ad esempio degli altri Pedanti, come nella favola si verrà conoscendo». — Il *Ritratto* rappresenta un fatto più interessante: «Recitando in Parma una compagnia di comici, ed essendo (come è di costume) visitata la Signora principale di essi rappresentanti da un nobilissimo cavaliere di detta cittade, li fu da essa levato dal collo un bellissimo gioiello d'oro, dentro del quale era il ritratto d'una bellissima Dama maritata, donato da lei a l'istesso cavaliere, che Oratio si nominava. E mentre ragionando insieme se ne stanno, la detta Comica (che Vittoria si chiamava) levò con destro modo il ritratto dal luogo, ove egli stava rinchiuso, poi ritornato il gioiello al Cavaliere, e dato fine alla visita, ambo si ritirarono, ella in camera, ed egli alla casa sua. Avvenne, di là a non molti giorni, che il marito della prefata Dama andò anch'egli a visitare la detta Comica, al quale non conoscendolo, mostrò il ritratto della propria moglie, rimase attonito il gentilhuomo, facendo grand'istanza per sapere il nome di colui, che dato glielo haveva, la cui Comica cortesemente palesò. Simulò il marito, che Pant.

(1) Cfr. A. NERI, (*Giorn. st. lett. it.*, p. 75 sgg.).

si chiamava, il detto negotio, e pigliato da lei congedo, tutto infuriato, a casa se ne andò con animo d'uccidere l'adultera consorte, là dove capitato, fu dalla moglie con ragioni convinto, e placato, onde poi con l'amante si gode, e induce l'istesso marito per uno strano accidente a condurli l'amante suo sin in casa ». Nelle *Burle d'Isabella* è una giovane vedova, la quale finisce col giacere con un giovinotto, che il fratello di lei voleva invece far dormire con una ragazza. Nel *Vecchio geloso*, è Pantalone, il quale per gelosia conduce la moglie in campagna, e non perciò riesce a sottrarsi al suo destino...

Come la sceneggiatura fosse fatta, può apparire dai pochi esempî che seguono. Burattino (*Burle d'Isabella*) è giocato così: « Duo furbi lo salutano, e lo mettono in mezzo; uno di loro si pone a raccontar a Burattino esser del paese di Cuccagna, e mentre gli va narrando il grassissimo vivere di quel paese, il suo compagno va mangiando, finito poi di mangiare, si pone a dire del castigo che si dà a quelli che vogliono lavorare, e intanto l'altro compagno mangia anch'egli, e fra tutti duo li mangiano ogni cosa e via. Burattino s'avvede della burla, piangendo entra in casa, e finisce l'Atto Primo ». Nell'atto seguente, lo stesso Burattino si prende la rivincita, burlando a sua volta Pantalone e Pedrolino: « Pantalone dice a Pedrolino aver comperato un paio di scarpe nuove per dodici baiocchi, Pedrolino che son vecchie, ed esser vergogna che un par suo compri cose simili. Burattino domanda a Pant. se gli vuol vender le suole per 12 baiocchi. Pant. che sì; Burattino di far' un patto, che ognuno metta in pegno un baiocco, in mano di Pedrol. e quello che si pente perda un soldo, così d'accordo. Buratt. piglia il coltello, e comincia a sdrucire una suola dicendo *chi si pente perde un baiocco*; sdrucita l'una, comincia a sdrucir l'altra, e arrivato a metà della suola, domanda loro se sono pentiti, ogn'uno d'essi risponde di no, e egli subito dice: *se non siete pentiti voi, son ben pentit'io*, piglia l'orinale e fugge. Pant. e Pedr. si vedono burlati, si maravigliano dell'astutia di Burat., vanno via, e finisce l'Atto Secondo » — Alcune scenette rustiche del *Vecchio geloso* rammentano il Beolco e i *mariazi*, per l'introduzione del villano: « Cavicchio villano cantando alla norcina, da poi canta sopra il martire, che sendo un marito vecchio geloso del-

la moglie, tutti ridono, poi pregano Cavicchio che voglia raccontar qualche novella. Cavicchio racconta quella novella del Pittore, che soleva dipingere il diavolo così bello...» — «Burattino hortolano con Olivetta sua figlia, riprendendola perchè non sappia nè zappare nè piantare, essendo homai grande da marito, le dà alcune lettioni di maneggiare il manico della zappa...» (qui però è evidente il doppio senso) — «Tre guidoni. Malamente vestiti con i loro instrumenti, quali vanno per le ville sonando e cantando per campar la loro vita: fanno sentire i loro instrumenti, in quello Pasquella fuori. Guidoni domandano qualche cosa da mangiare, offerendosi di sonare e cantare. Pasquella manda per pane e vino, in quello Pedrolino di casa dice a Pasquella che s'avvicina il tempo di quel negotio d'Oratio con l'occasione dei sonatori, e mandano Olivetta a convitare delle fanciulle della villa, che vengano al ballo...» — Altre scene sono vivamente buffonesche, come quella in cui Pantalone, essendo la moglie entrata in casa durante il ballo col pretesto di «far qualche servizio», e in realtà per trovarsi sola con l'amante, s'affanna a tener lontano dalla casa tutti gli altri che vorrebbero entrare: «E Pantalone tien detto: *di gratia, non andate a disturbar mia moglie, la quale fa un servizio*. Alla fine vien fuori Isabella tutta sudata: Pant. subito la rasciuga col suo fazzoletto, dicendoli che quando gli vengono quelle volontà, che se le cavi, e non patisca. Tutti si levano dal ballo, per andare a diporto, e così s'incamminano, e Pant. gli seguita asciugando il viso a sua moglie, la quale fa della vergognosa, accarezzando suo marito via: e finisce l'Atto Secondo.»

Accenni osceni, in codesti esempî stessi, non mancano. L'oscenità era infatti, nella commedia dell'arte, come del resto in qualsiasi altro genere comico di tutt'i tempi, una delle più sicure fonti del riso. Il Riccoboni, p. es., giudicando la commedia dello Scala «très faible et même j'oserai dire mauvaise... *tres scandaleuse*» (1), dava la colpa al modello, ossia alla commedia letteraria cinquecentesca. Altre fonti di comico erano le burle ingegnose, le ripetizioni e contraffazioni, o caricature, di scene precedenti, gli scambi di parte fra servi e pa-

(1) *Op. cit.*, p. 40.

droni, i travestimenti di personaggi volgari in astrologhi, dottori, levatrici, magari nella Morte e nel Diavolo; le truffe astute, le finte giostre, con i cavalli di cartone, le lance di cannuce. Inoltre, con frequenza sempre maggiore, i fracassi, le confusioni, le fughe generali, gli schiaffi, le tirate di capelli, le botte, le bastonature; le cosiddette «esagerazioni», specie quelle del dolore, che diventava disperazione e s'esprimeva con strilli, miagolii, ecc. Infine, i lazzi. - Perchè i lazzi avessero tal nome, è stata data varia ragione. Il Riccoboni, p. es., definendoli come «ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères, au sujet de la matière que l'on traite, et à laquelle on est pourtant toujours obligé de revenir», vorrebbe identificare lazzi con *lacci* (*liens*) (1). Ma a torto. Chè, come ha dimostrato recentemente il Del Cerro, col consenso di Nicola Zingarelli, la parola deriva da *actio*, (*acti*, *gl'acti*, *l'atti*, *l'azzi*, *lazzi*); e difatti, negli scenari della Casanatense, la parola adoperata è *acti* o *atti*. Essa insomma indicava un'azione, piuttosto breve, affidata all'abilità mimica dell'autore, e buffonesca; e v'era il lazzo del «piangere e ridere», di «polso e orina», di «Pulcinella nato prima di suo padre», di «torna a bussare», di «lascia questo e prendi quello». E poi di paura, di consolazione, del cavalcare, di notte, di reverenza, d'amore, di collera, ecc. ecc.

Fonti, tutte codeste, di comico, dirò così, generico, ossia applicabili in qualsiasi occasione e per qualsiasi personaggio. Oltre ad esso, è la comicità propria di ciascun personaggio, e precisamente delle maschere. -- *Pantalone de' Bisognosi*, *Graziano Dottore*, *Capitano Spavento*, *Arlecchino* servo, *Pedrolino* servo od oste, *Burattino* oste, o servo, od ortolano, gl'*Innamorati*: sono i personaggi che ricorrono di solito negli scenari dello Scala (1611). Quali fossero le loro figure, i loro modi, le loro caratteristiche morali, in quel principio del secolo, si può vedere da un'arguta, icastica pagina della *Fiera* del Buonarroti (1618):

(1) *Op. cit.* p. 65. Cfr. PERRUCCI, *Op. cit.*, p. 362-3: «lazzo non vuol dir altro, che un certo scherzo, arguzia, o metafora in parole, o in fatti».

— Guardagli un poco bene,
che se ne vengon via tutti atteggiando
con le man, con la testa,
con la persona, co' sembianti stessi.
Pon mente a quel *Graziano*
con quella guarnaccaccia,
con quella berrettaccia a gronda, come
par che s'affretti in farsela ballare
e girarsela in capo pien d'affanni.
E rotando le braccia,
e scotendo le spalle,
e affrettando il muover delle labbra,
e biascicando, ansando e digrignando,
s'esprime glosatore,
e argomentator, qual suole, sciocco,
Ben per mia fè!

— Considerate un poco
quel *Pantalon*, ch'a modo d'adirato
si pon le mani a' fianchi, e la persona
scuote, e 'mbraccia la toga, e 'l pistolese
squaderna, arrota in terra, e gira in aria
minacciator: peròchè *Francatrippe* (2)
gli si fa innanzi col zipolo in mano,
chè balordo ha lasciata la cannella
sturata, attinto 'l vino, e bada e indugia;
e goffo scusator dell'error suo,
sempre 'l pon più 'n valigia: Moja, mojal
— Bello sberleffe, ch'egli ha 'n sul mostaccio
pur vero o natural, ch'e' non ha maschera!
e che barba a lucignoli!

— Vedete
quel *capitan Cardon* stare interato,
scagliar le gambe, e quei mostacchi neri
spietato arroncigliarsi;
simulando fierrezza e crudeltade;
e granditi i pendagli,
con la sinistra star pronto, per porre
la destra a trar la spada,
e fender monti, e penetrar nel centro,
tagliar le corna a Pluto, e per la coda

(2) Servo sciocco bolognese.

preso, ed intinto poi quasi in sapore
nella palude Stige,
vivo e crudo ingoiarselo; codardo
poi più d'un birro. Eccol ch'e' passa, e spira
bravura, e pauroso par che stia
sull'ali per fuggir, vero espressore
d'un poltron vantator, *valamedios*.

— Ma guardate bestiuolo
che par quell'*Arlecchino* intirizzato,
che va 'n punta di piè tutto d'un pezzo,
aguzzando le spalle, e 'l collo in seno,
con le mani alla cintola, le gomita
a manichi di vaso,
con quel vestire a scacchi,
a lune, a grilli, a zannetti, bertucce!
Vedetelo venire accompagnato
dalla sua 'ngelosita *Franceschina*, (1)
ch'ha pur viso, vedete,
de la bella squaldrina!

— Come va lindo quello *Innamorato*
e vezzoso e lezioso, e tutto scede,
tutto zerbineria,
sospirando e languendo,
presa per man colei sì mormierosa,
ch'io crederò che sia
una *Ardelia*, una *Clelia*, una *Lucilla*,
o una simil cosa:
ed egli un *Luzio*, un *Cintio*, o un *Orazio*.
Vedete, com'andando ei balla e brilla,
e fa pur di quei guanti il grande strazio.

(*Giorn.* II. A. III, 11).

Un decennio dopo, nel 1628, il comico Cecchini, citava quali personaggi principali gl'*Innamorati*, il primo e il secondo servo, Pantalone, il Capitano, Policinella, ed altre « parti napoletane » (2). Nel 1665, il Garzoni citava il Magnifico (Pantalone), Graziano, lo Spa-

(1) Servetta.

(2) PIER MARIA CECCHINI, *Frutti delle moderne commedie* (Padova, Guareschi, 1628).

gnuolo (il Capitano), Buratino, uno Zani, il Pedante, confondibile con Graziano, la Ruffiana, e gl'Innamorati. Oltre a questi, negli scenari del Locatelli, ricorre Coviello, una specie di Zanni; negli scenari del Sersale, anche Giangurgolo, Tartaglia, Pascariello, Cola, e, immancabile, Pulcinella, o Policinella, che qui e negli scenari dell'Adriani, è spesso il protagonista: (*Disgrazie di Pulcinella*, *Metamorfosi di Pulcinella*, ecc.). Negli scenari settecenteschi, pubblicati dal Bartoli, oltre ai precedenti, troviamo Brighella, Desevedo, Stoppino, Colafronio, ecc. Infine il Riccoboni, che scriveva nel 1728, metteva in particolare rilievo Pantalone, il Dottore, i due Capitani (italiano e spagnolo), Tartaglia, Arlecchino, Scapino, Mezzetino, Narcisino di Malalborgo, Pulcinella, Scaramuccia, Giangurgolo e Pierrot... — Quanto ai dialetti adoperati da costoro, ricorderemo il passo riportato poco fa dal Garzoni; passo dal quale si vede che la Signora era a Parma, il Magnifico a Venezia, la Ruffiana a Padova, il Zani a Bergamo, a Bologna il Graziano. E lo stesso Riccoboni suppose che il Ruzzante avesse attribuito ad Arlecchino e Scapino il bergamasco, il veneziano a Pantalone, il bolognese al Dottore. — Quanto alla loro comicità, si può dire che i *vecchi* (Graziano e Pantalone) sono tipi di stupida dottrina o tronfia vanità, di avarizia o di cecità; i *servi*, o *zanni*, (Arlecchino, sciocco burlato; Brighella, burlatore astuto; Pulcinella, un miscuglio d'Arlecchino, di Cavoto, e di *villano*), con l'opportuno concorso della *servetta*, sono i manovratori delle azioni, delle quali i vecchi fan quasi sempre da vittime designate, e gl'*innamorati* d'ambo i sessi (Isabella, Ardelia, Vittoria; Ottavio, Orazio, Flavio...), i profittatori. Fra tutti, passava, oggetto d'inestinguibile riso, la figura, magnifica e sublime a parole, a fatti vile, sciocca, plebea, del Capitano, dai molteplici nomi, compreso quello di *Capitan Spavento di Vall'Inferno* (1).

Veri caratteri? Personificazioni di costumi e d'indoli di certe popolazioni? — Tipi astratti, io direi, nei quali l'attore doveva versare — se mi si permette l'immagine — il suo spirito, la sua mimica, insomma tutta la

(1) Di FRANCESCO ANDREINI, comico Geloso, celebre appunto nei panni di questo personaggio, vedi *Le bravure del Capitan Spavento* ecc. (Venezia, Somasco, 1609).

sua personalità d'artista, per colorirli e dargli un'apparenza di vita. Dal che si deduce che son veramente prive di solide basi le storie « artistiche » delle singole maschere, come se fossero vere e proprie creature, con atto di nascita, sviluppo, morte. Ben più a ragione, si potrebbe cercar di determinare le qualità sceniche particolari a ciascun attore, divenuto famoso sotto le spoglie di qualche mascherà; ossia le particolari visioni che del personaggio ebbe l'attore... Ma dove sono le testimonianze degli spettatori e dei critici contemporanei? Dove le spiegazioni e confessioni degli attori? E quand'anche..., credo che riceveremmo un'amara delusione, vedendo documentate, più che altro, l'esagerazione, la stravaganza, l'assurdità (1). — Lo stesso merito straordinario di recitare improvvisando, se fu forse integralmente vero nei primordî, dovendo gli attori fidarsi principalmente sulle proprie forze; in sèguito, fu più apparente che reale. Chè si formarono dei zibaldoni, o repertori, contenenti le parole proprie di ciascun personaggio ne' varî momenti dell'azione: p. es., per la parte dell'innamorato, i *concetti* d'amor corrisposto, di sprezzo, di priego, di scaccia, di sdegno, di gelosia, di pace, d'amicizia, di merito, di partenza...; le *prime uscite*, o *soliloqui*, d'amante corrisposto, o tacito, o disprezzato, o sdegnoso; i *prologhi*, gli *addii*, i *dialoghi*, le *disperazioni*, le *minacce*, i *rimproveri*, le *preghiere*, le *correzioni paterne*, i *saluti*, i *paralleli*; le *scene in metafora continuata*, *equivocate*; i *lazzi*; infine, le *chiusette*, ossia piccole strofe, che servivano a suggellare una scena, od un atto: di partenza, di priego, d'infelicità, d'amicizia... (2). Ora, codesti zibaldoni provano *ad abundantiam* che non ci troviamo

(1) Il CECCHINI, che pur era un comico e figlio del suo tempo, confessava: « Si sono inventate alcune parti ridicolose tanto congiunte con l'inverosimile, ch'io non saprei trattar i suoi spropositi se non andassi con la penna spropositando anch'io » (*Op. cit.*, p. 20).

(2) Leggere nel PERRUCCI, *Op. cit.*, (II, 187 sgg., nel manoscritto di don PLACIDO ADRIANI, ecc. Il CECCHINI, a proposito della parte dell'innamorato, dava il consiglio di leggere assiduamente libri eleganti « poi che rimane a chi legge una tale impersura di amabilissima frase, la quale ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favella » (*Op. cit.* p. 19).

dinanzi ad opere d'arte; e se non sono quelle scritte, figuriamoci quelle improvvisate, o pseudo-improvvisate!

Per meglio convincersi di codesta deficienza artistica, è utile leggersi qualche commedia, scritta da attori celebri *dell'arte*: quelle, p. es., di NICOLÒ BARBIERI e di G. B. ANDREINI, ove appunto ricorrono i soliti personaggi della commedia improvvisa (il Zanni, il Pedante, il Soldato smargiasso, Pantalone, gli Amorosì...), la comicità deriva dai soliti espedienti (alterchi, baruffe, inseguimenti...), e si fa uso del dialetto, per quanto con grande parsimonia (1). Ora queste, che debbono evidentemente considerarsi come trascrizioni delle vere e proprie commedie dell'arte, non hanno alcun serio valore (2). Ed è gran cosa, se si può togliere qualche scena meno insipida, meno pesante, meno sgrammaticata, meno retorica ed iperbolica, meno grossolana e sbarbellata... Scelgo, fra le cose leggibili, questo dialogo, dalla *Sultana* dell'Andreini: « MOMOLO... e me chiamo Momolo, el veneziano; son de sangue dolce, e una volta andette a far hostaria a Fiorenza, e si i me voleva amazzar per far del mio sangue de i miazzi. NUDRICE. È che vi havevano per un porco. MOMOLO. Si come mi ho vu per una troia, cuisi ste bestie haveva mi per un porco. NUDRICE. Eh, eh, eh, che bell'umore. MOMOLO. Nandè miga in colera colona vedè, che smato un giozeto; sta casa è un tempio d'honor, e per questo mia mogier la Memola, la vuol che per impresa, e meta là sù quella porta un par de' cornazzi de zervo, invecchiaio tanto alti ». Da l'*Inavertito* del Barbieri, questa breve meditazione di Scapino: « Ad un par mio si direbbe di Ruffiano, ma se ciò facesse un gentil'huomo, si direbbe un servizio, e ad una par vostra si dice aiuto »;

(1) La ragione di questa parsimonia è forse quella stessa, espressa dall'attore NICOLÒ BARBIERI, detto Beltrame, nella prefazione de l'*Inavertito*, ovvero *Scappino disturbato e Mezzetino travagliato* (Venetia, Salvadori, 1630); che cioè era bene « stare nelle buone regole e perchè ogn'uno possa leggere, e proferire senza difficoltà », pur conservandosi « i tiri e modi ridicoli all'uso di Scappino, e Mezzetino, per agevolare la fatica a quelli che volessero rappresentare la Favola con i linguaggi da noi usati ».

(2) Cfr. E. BEVILACQUA, *G. B. Andreini e la Compagnia dei «Fedeli»* (*Giorn. st. lett. it.* XXIII e XXIV).

il rufianesimo è come il furto, in un grande è a grandimento di stato, ad un mercante è ingegno, e in un disgraziato è latrocinio ». In entrambi i passi è vivacità, arguzia; ma, anche qui, come il tono è sguaiato! — Ecco dei dialoghetti caratteristici, che tolgo ancora dalla commedia del Barbieri, la meno letteraria, e però la più vicina a quella improvvisa: fra Mezzettino mercante di schiave e Scappino: «MEZ. Io ne ho a bastanza. SCAP. Però non si vede. MEZ. Il cieco non giudica de' colori. SCAP. Nè il fallito può far sicurtà. MEZ. È che voi non conoscete il mio honore. SCAP. Deve dunque esser forstiero. MEZ. L'honor mio è paesano. SCAP. Ma bandito, che non si vede. MEZ. Voi volete la burla. SCAP. Sì per certo adesso, ma non burlerò sempre s'io potrò. MEZ. Ingegnatevi se potete. SCAP. S'io vedrò il tempo, voi vedrete l'ingegno, se non pazienza. MEZ. Horsù adunque io goderò il tempo, e voi col vostro ingegno, goderete la pazienza. SCAP. Io godrò la mia perfin a tanto ch'io vi faccia rinegar la vostra. MEZ. Voi parlate in modo ch'io non v'intendo. SCAP. Ho caro, e così possino esser l'operazioni mie. MEZ. Horsù voi siete pazzo. SCAP. Un pazzo mi fa dir pazzo da un pazzo. MEZ. Mi fate ridere voi. SCAP. Farò al contrario un'altra volta, a rivederci. MEZ. Ma con più cervello. SCAP. Con più sorte sarà meglio. » — Fra Beltrame e Mezzettino: «BELT. O di casa? MEZ. Chi è là? BEL. Amici. MEZ. Che amici? BEL. Sono Beltrame: o là che voce languida è questa? M. Mezzettino, una parola. MEZ. Perdonatemi, M. Beltrame, non posso uscire. BEL. E che havete le mani in pasta? MEZ. Sto in modo che non mi posso muovere. BEL. E che cosa havete? MEZ. Cosa tale, che non posso venire. BEL. E che siete storpiato? MEZ. Peggio, Signor. BEL. Ma buon'hora, fate ch'io sappia almeno quello c'havete. MEZ. Sono sequestrato. BEL. Come sequestrato? siete sequestrato in casa? MEZ. Non so? So bene ch'io son sequestrato tutto. BEL. Aprite la porta, e non uscite voi se siete sequestrato in casa. MEZ. Ma credo che sia sequestrata anche la porta. BEL. O mi fate ridere, voi siete ben balordo, e come si sequestrano le porte? MEZ. Eccomi, ma avvertite s'io cado in pena alcuna, che ne siete cagione voi. BEL. Ove è il sequestro? MEZ. È qui in iscarsella. BEL. Mostratemelo un poco. MEZ. Come

mostrarlo, s'egli è sequestrato? *Beltrame legge il sequestro.* BEL. Lasciate la cura a me. *De mandato Magnae Curiae Vicariae.* MEZ. «Chi ha mandato alcuna vigliacharia?...» — Nel primo, è uno spirito arzigogolato sulle parole, alle quali s'attribuiscono significati che non hanno, e insomma fatto di *acutezze* e concetti sottili. Nel secondo, una comicità basata sulla sciocchezza di Mezzetino, sciocchezza piuttosto inverosimile in un uomo, che invece è un furbo matricolato; e diluita in pagine e pagine, ove, a cominciare dall'ultime «battute» qui riportate, Mezzetino traduce grottescamente il latino curiale del presunto sequestro. — Ecco infine la famosa figura del Capitano, come esempio di caratterizzazione (*ab uno disce omnes*): «Io dubito — dice costui — che l'aspetto mio formidabile non mi palesi più presto di quello ch'io ho proposto, perchè non posso far forza a questa mia terribile fierezza, mi escono d'ogn'intorno spiriti così furiosi che non v'è occhio humano che possi far schermo quando gl'incontrano, e men'accorgo dal veder che quelli che mi mirano si raccapricciano, o s'interizzano, e pur mi sforzo di lampeggiar sguardi con benigno ciglio, o pensa tu forte s'io gli lasciassi scorrere a briglia sciolta, guai al Mondo, però se gl'occhi miei alcuna volta danno alle persone, gli fanno ancor beneficio; e come sarebbero usciti dal pericolo del procelloso mare quei poveri passaggieri, che meco erano nel naviglio, s'io non inarcava le ciglia, e non vibrava sguardi d'inferno, contro quel vasto mostro?...» Se si presenta in casa altrui, provoca scene, come questa: «PANTALONE. Chi è là? Chi batte? CAPITANO. È il terremoto. PANT. O Cielo aiuto, o povera la casa mia, vicini aiuto, oimè il terremoto. CAP. Perchè cosa grida costui? PANT. O Signore, è V. Sig. quello che m'ha avvisato che si sente il terremoto nella città? CAP. Sì ch'io son io. PANT. E V. E. l'ha udito? CAP. Ha, ha, ha, io sono il terremoto, e peggiore del terremoto quando io voglio: oimè mi farò conoscere a sua posta, e voi chi siete? PANT. Una pecora un balordo, una bestia che vuol credere ogni cosa. V. E. adunque è il terremoto? CAP. Io, io, sì perchè? PANT. Perchè non pensava mai di veder tal'animale a miei giorni, che dà spavento ad ogn'uno solo col nome, e atterra la città col fiato, e pur lo vedo bello d'aspetto e leggiadro nel moto. CAP. Io non sono il terremoto or-

dinario sotterraneo, ma un straordinario, lieto e sociale, non sono uno scatenato, senza ritegno, non uno imprigionato fuori della sua sfera, ma uno ch'affrena le voglie all'ira ultrice, per raddoppiarla poi quand'è di mestiere; son huomo nell'aspetto, ma nella forza un terremoto, un fulmine, un Satanasso, che spezzo e abbraggio, e in diavolo chi tenta d'esser mio nemico ». Se si deve definire, ricorre a una strofetta, o « *chiusetta* », alla quale Scapino imprime il più opportuno sigillo:

« Sono il Capitano Bellorofonte Martelione
Della stirpe di Chirone:
Quel sì fier comilitone
Ch'ogn'hor mand'alme a Plutone.
Son l'idea del ver Campione:
Son più nobile d'Ottone
E più bravo di Gierione
E del figlio di Milone;
In bellezza son'Adone,
Nel cantar un Anfione,
Nella grazia un Endimione,
Nelle caccie un Atteone,
Ma più scaltro di Scinone;
E più forte d'un Leone,
E più fiero d'un Dragone,
Son quel bravo in conclusione
Che discaccia Austro e Aquilone
Al pesar dell'oblivione.

SCAP. — Ma vigliacco e arcipoltrone
E calamita da bastone...».

Escluso un vero valore storico-letterario, restano però da spiegare le ragioni dell'enorme popolarità e lunga durata della commedia dell'arte. — Il Croce pensa che « pregio della commedia dell'arte fu l'elemento popolare e una certa libertà di argomenti e di movimenti, ch'essa potè serbare contro l'irrigidimento della commedia regolare; e, segnatamente, l'aver creato e disciplinato ottime compagnie di attori drammatici, e perfezionato la tecnica teatrale: e per quest'ultima parte veramente l'Italia concorse, prima e più efficacemente di

ogni altro popolo, alla creazione del teatro moderno » (1) Il Del Cerro insiste assai sulla grossolanità del pubblico di quei tempi, che spiegherebbe in certo modo quella voga; e sostiene che la decadenza sarebbe cominciata, «quando si manifestò un^ldissidio fra la scena e la platea, e precisamente quando per le cambiate condizioni sociali, l'anima dello spettacolo non battè più all'unisono con quella del pubblico»; dissidio, composto in Francia dal Molière, in Italia dal Goldoni (2). Il Moland mise in particolare rilievo il movimento, l'azione, come il principale fattore della fortuna di tale commedia: « Dans ce qui est aux yeux des Italiens le véritable art comique, dans la *Comédie de l'art*, la parole est absolument subordonnée et compte à peine. Aussi quelle source abondante de jeux de scène, de combinaisons ingénieuses, de brusques et saisissantes expositions ils nous offrent! » La ragioni che determinarono la sua decadenza, son le stesse che spiegano quelle della compagnia e del teatro dei *Fedeli*: « Les inventions étranges et monstrueuses, les machines, les pompes du spectacle, le chant, la musique, l'emportèrent sur les combinaisons plus ou moins ingénieuses du génie comique italien. Les anciens masques satiriques devinrent des personnages de féerie... C'était la confusion dans la magnificence, une sorte de Babel dramatique » (3).

Ora io non negherò che l'*azione* sia stata merito insigne della commedia dell'arte; tanto più se questa si confronti col teatro erudito e letterario. Tutto, infatti, era in essa rappresentato come svolgimento e movimento; e questo, sensibile agli occhi, per la mimica specialmente importante nei *lazzi*, ed alle orecchie, per bastonate ed urla comicamente disperate, per risate pazze colossali, per fuggi fuggi, dalli dalli, e bailammi universali. — Farò invece qualche riserva sulla grossolanità del pubblico, come causa determinante la voga della commedia dell'arte; giacchè quel pubblico era pur lo stesso che gustava le commedie letterarie e i drammi pastorali e

(1) Nella cit. prefazione di *Nel regno delle maschere* del DEL CERRO.

(2) *Op. cit.*, p. 237-8.

(3) *Op. cit.*, p. 6, e 143-44.

i melodrammi. E, del resto, anche adesso non c'è della gente intelligente e colta, che adora, oltre il resto, i lazzi di Angelo Musco; che ride anche delle scempiaggini dei buffoni da circo; che si diverte al teatro dei burattini? — Ma, dopo tutto e insomma, mi sembra che la ragione più profonda della fortuna goduta dalla commedia a braccia, debba ricercarsi nell'aderenza dello spirito pubblico ad essa, rispetto al *secentismo*. Giacchè il secentismo fu l'esagerazione e degenerazione del classicismo cinquecentesco, onde lo splendore delle immagini divenne pompa; la delicatezza, affettazione; la sensualità, oscenità; il razionalismo, concettismo ed allegorismo; l'armonia della parola, puro *vocis efflatus*. E la commedia a braccia fu appunto pomposa, affettata, oscena, concettista, talvolta persino allegorica, e la parola v'ebbe ben poco e ben tristo valore. I Pantaloni, i Graziani parlano pomposamente; i Capitani, iperbolicamente; gl'Innamorati abbondano di fiori retorici, strambi, avvizziti; Brighella, Arlecchino, Pulcinella, giocano sulle parole, snocciolano *concetti*, fanno dello spirito compassionevole... « Secentista » fu il gusto del secolo; e con tale gusto appunto furono rifoggiati e riplasmati i tipi, che la commedia dell'arte aveva ereditati dalla commedia erudita, dalla farsa popolare, dalla tradizione oscura delle maschere dialettali e locali. Di qui, una caricatura quasi cosciente, che poteva diventare, in mano d'un grande poeta, una satira meravigliosa, e che in realtà rimase allo stadio d'enorme buffoneria e di grottesco; sempre tale, tuttavia, da soddisfare insieme e il popolino, che per sua natura ha amato sempre il caricato e il buffonesco, e le classi alte, educate dal cattivo gusto letterario del secolo; oserei dire, gli stessi uomini di senno e di gusto, potendo questi interpretare la commedia improvvisa come la satira inconsapevole d'un mondo reale e ideale in dissoluzione.

Se questo è vero, il problema delle origini ideali della commedia dell'arte mi pare essenzialmente risolto. In essa infatti, come s'è visto, l'intreccio è il solito della commedia letteraria. I personaggi sono, o i *vecchi* di codesta stessa commedia (Pantaloni e Graziani), o gli *sciocchi* e i *villani* delle farse popolari (Brighella, Arlecchino, Pulcinella), o dipendono dalla tradizione, erudita e popolare insieme (gl'Innamorati). L'uso di mol-

teplici dialetti, deriva dalla farsa; infine, lo spirito dominante è quello stesso secentista. E però non mi contenterò di ripetere, col De Sanctis, che « la commedia dell'arte non era altro se non la stessa commedia tolta di mano agli accademici e rinfrescata nella vita popolare, maneggiata da scrittori meno dotti, ma più pratici del teatro e più intelligenti del gusto pubblico » (1); nè col Sanesi, ch'era « l'atteggiamento ed il travestimento popolare della commedia erudita ». Ma la considererò come sintesi, e insieme come dissoluzione, del mondo comico, medievale e rinascimentale, erudito ed indotto, aristocratico e plebeo. In verità, quel che fu nell'arte il barocco, nella poesia il marinismo, fu nella drammatica la commedia dell'arte. E non è senza significato che sia finita nel teatro dei burattini (2).

LA FIABA

Chi dette alla commedia dell'arte l'ultimo colpo, fu Carlo Goldoni; chi cercò galvanizzarla *in extremis*, Carlo Gozzi.

Il veneziano CARLO GOZZI (1720-1806), di carattere scontroso, bizzoso, contraddittorio, indulgente con nessuno, se non con le proprie debolezze — tant'è vero che ne fece l'apologia in un'autobiografia abbastanza divertente (3) — era in profondo disaccordo con tutte le « novità » del secolo. Cattolico e tradizionalista, in tempi d'enciclopedismo; antidemocratico, in tempi di rivoluzione; classicista, purista, accademico dei Graneschi, quando anche in letteratura spirava vento di fronda... Avversario accanito, in particolare, del Goldoni, al quale non voleva perdonare almeno tre cose: il disprezzo delle

(1) DE SANCTIS, *St. lett. it.*, II, 183.

(2) Cfr. CHARLES MAGNIN, *Histoire des Marionnettes en Europe* (Paris, Lévy, 1852); YORICK (PIETRO COCCOLUTO FERRIGNI), *La storia dei Burattini* (Firenze, 1884).

(3) *Memorie inutili della Vita di C. Gozzi*, scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà (Venezia, Palese, 1797).

maschere, con la conseguente abolizione dell'improvviso; la rappresentazione dell'umile e volgare realtà; lo stile trascurato, comune, pieno d'impurità. Nella *Tartana degli Influssi per l'anno bisestile 1756*, specie di lunario burchiellesco, lo aveva appaiato, con suprema ingiustizia, col Chiari; nella *Marfisa bizzarra* e in altri brevi componimenti, ripetè gli attaccchi più o meno maligni: il Goldoni, persa la pazienza, rispose che il principale argomento in suo favore era la folla che si pigiava nel teatro per udire le sue commedie. Al che il Gozzi controbattè che « qualunque novità, anche la più sciocca, era buona per tirar gente al teatro e ch'egli avrebbe conseguito il medesimo risultamento con una fiaba qualsiasi, di quelle che le nonne e le serve narrano ai bimbi accanto al fuoco » (1).

L'origine delle *Fiabe* fu dunque veramente un puntiglio casuale, oltre il desiderio di soccorrere la compagnia comica del Sacchi, con la quale il Gozzi rimase in cordiale relazione fra il 1576 e l'81? — Così sostiene il Masi (2); e certo, chi esamina *L'amore delle tre melarance*, rappresentato nel 1761 nel San Samuele di Venezia con esito trionfale, tenendo presente l'« analisi riflessiva » fattane dall'autore, non può non riconoscere quel « puntiglio », e non sentirvi lo spirito parodistico e satirico. In questo primo esperimento, il Gozzi, togliendo l'argomento dal *Cunto de li Cunte* del Basile, o piuttosto dalla narrazione che tutti i bambini apprendevano, e forse ancora apprendono, dalla bocca delle nutrici, non tanto si preoccupò d'interessare col meraviglioso, quanto di divertire col comico delle maschere, e con la satira di uomini e cose, in voga a Venezia. Così, nel Mago Celio e nella Fata Morgana sono adombrati il Goldoni e il Chiari; nel principe Tartaglia, il pubblico veneziano che sta morendo per indigestione di versi martelliani; in Truffaldino, la commedia dell'arte, che sola può far guarire Tartaglia. Lo stesso Gozzi avverte che nella bassezza de' dialoghi e della condotta, nei caratteri con artificio avviliti. « pretesi porre scherzevolmente in ridicolo *Il Campiello, Le Massere, Le Baruffe*

(1) *Memorie inutili*, cit. I, 34.

(2) ERNESTO MASI nella prefazione alla sua edizione de *Le fiabe di C. Gozzi* (Bologna, Zanichelli, 1884).

Chiozzotte, e molte altre plebee e trivialissime opere del Signor Goldoni » (1). Per il carattere strano e bizzarro della principessa Clarice, « ringrazio il Sig. Chiari, che m'ha dati vari specchi nelle sue Opere per far una parodia caricata di caratteri ». Da certi discorsi, riguardanti Truffaldino, « rileverà il lettore la difesa delle Commedie improvvisate colle maschere contro gli effetti ipocondriaci, in confronto delle scritte in versi da' Poeti d'allora malinconiche ». Se il figlio del Re si ribellava ai consigli paterni, il Re « rifletteva che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall'esempio delle nuove commedie ». Se accadeva una discussione sulla scelta dei divertimenti teatrali, da fare in corte, « Clarice voleva Rappresentazioni tragiche, con dei personaggi, che si gettassero dalle finestre delle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili: Idest Opere del Sig. Chiari. Leandro voleva Commedie di caratteri: Idest Opere del sig. Goldoni. Brighella proponeva la Commedia improvvisata colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza ». E le citazioni potrebbero continuare, con saggi di parodie stilistiche, contro la prosaicità curiale del Goldoni, e il secentismo del Chiari. Ma ormai dev'essere chiaro che trattasi d'una « parodia fantastica », come appunto l'Autore stesso riconobbe alla fine.

Senonchè, l'anno stesso ch'era rappresentato *L'amore delle tre melarance*, Gozzi componeva *Il Corvo*, « fiaba tragicomica in 5 atti », la quale non ha quasi più nulla di parodistico e satirico, e contiene invece tutti gli elementi che caratterizzano essenzialmente il Teatro gozziano, composto principalmente di *Re Cervo*, *Turandot*, *La donna serpente* (1762) *La Zobeide* (1763), *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino* (1764), *L'Augellino Belverde*, *Zeim re de' Genj* (1765); sicchè bisognerà concludere che « il puntiglio » fu in realtà un pretesto, una delle cause occasionali, dalle quali si son generate tante opere originali, nella storia letteraria; e che la vera origine della fiaba gozziana è da ricercare altrove. !

Gli elementi caratteristici sono principalmente quattro. Il *meraviglioso*, procurato mediante l'esotismo, ossia facendo svolgere l'azione in Città immaginarie o

(1) Cito dall'ediz. del Masi. Altra ottima è quella pubblicata negli *Scrittori d'Italia* (Bari, Laterza, 1910).

vagamente orientali, chinesi ed indiane; con le pompe sceniche, ossia con la rappresentazione di riti e cerimonie strane e curiose, richiedenti l'impiego di variopinte masse corali; con apparizioni e sparizioni improvvisi d'uomini e mostri, attraverso pareti che s'aprono e chiudono automaticamente; con l'antropomorfismo degli esseri animati e inanimati, sì che le piante cantino, le acque danzino, gli animali parlino, le statue si muovano e conversino; infine, con personificazioni e allegorismi di potenze o virtù astratte. Il *fatalismo* o *magismo*: una certa legge misteriosa, per cui chi ha infranto, volente o nolente, certi ordinamenti di forze malefiche, deve sottostare alla persecuzione e vendetta di queste; finchè non intervenga una forza benefica a rompere l'incanto e salvare il perseguitato. Il *patetico*, o sentimentale, fatto scaturire dalla rappresentazione dell'innocente misconosciuto e perseguitato; dell'innamorata disprezzata, sacrificata, e costretta magari ad uccidersi; degli sposi separati; dei bimbi privati dei genitori. Il *comico-grottesco*, derivato dalla commedia dell'arte, mediante le maschere più note (Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino), e i lazzi e gli scherzi, propri di queste. «Le maschere facete della commedia all'improvviso — annota il Gozzi stesso in un punto dell'*Amore delle tre melance* —, in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che nè sono esprimibili dall'inchiostro, nè superabili dai Poeti». Tuttavia, i lazzi e gli scherzi sono affidati quasi unicamente a Truffaldino e Brighella; chè Tartaglia è per lo più rappresentato come persona cattiva e magari malvagia, e Pantalone come un buon Padre di famiglia, pieno di buon senso, e facile alle tenerezze. Truffaldino è servo o salicciaio, scapolo o marito disperato; Brighella, servo, o pitocco, o poeta ed indovino; entrambi, d'accordo... nell'andare in disaccordo; pronti a sfidarsi a duello, o bastonarsi sonoramente; altrettanto pronti, subito dopo, a distendersi insieme a dormire sullo stesso terreno... — Quattro caratteristiche, che si ritrovano un po' dappertutto, mescolate nel più bizzarro dei modi; onde, alla «scena meravigliosa» segue la «patetica», alla «magica» la «comico-grottesca», e spesso, in una stessa scena, si fondono tutte insieme, ottenendo stranissimi effetti: tutto ciò, favorito dalla mescolanza di prosa e

poesia (versi sciolti, o strofette), di lingua e dialetto; e dalla massima spregiudicatezza, in fatto di economia scenica, per atti, scene, unità classiche, ecc.

Si capisce come i Romanticisti potessero riconoscere nel Gozzi un precursore. Già Lessing e Goethe l'avevano citato con onore, e Schiller aveva tradotto per il teatro di Weimar la *Turandot*; ma i fratelli Schlegel l'esaltarono, e Federico giunse sino a metterlo accanto a Shakespeare; Madame de Staël gli diede la palma dell'originalità in paragone dello stesso Goldoni... Certo, a giudicare così all'ingrosso, eccettuate le maschere, le caratteristiche del teatro gozziano sono pur quelle del teatro romantico di fantasia. Ma, in sostanza, si trattava d'una vera «novità»? Di fatto, basta scorrere i famosi scenari di Flaminio Scala, e particolarmente quelli di «opere eroiche», o «regie»; basta sfogliare qualche dramma di G. B. Andreini; perchè ci si convinca del contrario. A parte le maschere, le altre caratteristiche si ritrovano in qualche tragedia «sentimentale» del cinquecentista Giralardi, e magari in qualche sacra rappresentazione del 400. E del resto, il Gozzi attinse gli argomenti, oltre che dal *Cunto de li Cunte* e dal teatro spagnolo, pur dalle novelle e fiabe popolari, di cui s'eran giovati gli autori delle *Ulive*, delle *Rosane*, delle *Stelle*. Ed egli stesso mise per epigrafe alla sua prima fiaba due ottave del *Morgante* pulciano, quasi volesse riannodarsi alla tradizione romanzesca e burlesca italiana (1).

Precisando e concludendo, io direi che le *Fiabe* gozziane, occasionate da un puntiglio, fu, di fatto, il portato di tutta la tradizione popolare drammatica, che aveva già avuto brillanti affermazioni, oltre che nel dramma sacro, nella farsa e nella commedia improvvisa. Il risultato sarebbe stato ben altrimenti magnifico, se lo scrittore avesse avuto maggiore e migliore coscienza del suo lavoro o più squisita e ricca fantasia. «La naturalezza di questo mondo — scrisse il De Sanctis, echeggiando le critiche anteriori fatte al Gozzi, anche per amore del Goldoni — è nella ingenuità delle sue impressioni, curiosità, meraviglia, sospensione, terrore, collera, pian-

(1) Il DEL CERRO, *Op. cit.* si richiama al *Théâtre de la foire* (cfr. N. M. BERNARDIN, *La comédie italienne et le Théâtre de la Foire*. Paris, *Revue Bleue*, 1902). Ma forse non c'è bisogno.

to, riso, com'è ne' racconti delle società primitive. Questa ingenuità è perduta; la naturalezza di Gozzi è negligenza e volgarità. Quelle apparizioni non hanno per lui serietà, sono giuochi e passatempi: perciò scherzi abborracciati e senza alcun valore proprio, che, aiutati dalla mimica, dai lazzi, dallo scenario, potevano produrre effetto nella rappresentazione, e alla lettura, piacciono, senza che ti lascin nell'animo alcun vestigio» (1). Il Masi, d'accordo in fondo col De Sanctis, volle tuttavia insistere nel riconoscergli «un ingegno vivissimo, una grande abilità teatrale, una vena straricca d'ironia, di stravaganza e di satira, una libertà ed un'audacia di forme, meritevole anche oggi di ammirazione e di studio». Misuriamo dunque, per quanto rapidamente, i limiti dell'arte gozziana.

Messa da parte la *Donna Serpente*, che tuttavia ebbe la ventura d'ispirare il giovine Wagner, la *Zobeide*, i *Pitocchi fortunati*, il *Mostro turchino* e *Zeim*, opere tutte arruffate e con motivi ripetuti d'altronde; rimangono quattro fiabe, equilibrate, armoniche, interessanti, sulle quali è giusto fermare la nostra attenzione. — Nel *Corvo*, sono le pene di Jennaro, fratello del Re, che avendo trovato la donna capace di salvare costui da una grave e misteriosa malattia, è perseguitato da un negromante, padre della fanciulla rapita; ond'egli è calunniato da un ministro, rinnegato dal fratello, trasformato in statua di marmo, e finalmente riconosciuto innocente e salvato. Nel *Re Cervo*, sono le traversie d'un re e della giovane moglie, scelta fra mille come la sola sincera: l'uno, condannato a trasmigrare di corpo in corpo, senz'essere riconosciuto, se non dall'amata; l'altra, disperata per aver trovata improvvisamente nel corpo del Re un'anima odiosa e sconosciuta. — In *Turandot*, sono le avventure di Calaf, innamorato di Turandot, fanciulla orgogliosa e dispregiatrice degli uomini. Risolti gli enigmi di costei, Calaf avrebbe diritto di sposarla; ma, riconosciuto di non essere amato, promette che vi rinunzierà, se ella scopra chi egli sia. Turandot, per vie traverse, viene a saperlo; Calaf è pronto a morire; ma la prima s'è intanto innamorata, ed è ben felice di sposarlo. — Nell'*Augellin belverde*, son due fratelli che,

(1) DE SANCTIS, *St. lett. it.*, II, 363.

in miseria, pensano come « filosofi nuovi », ossia press'a poco come enciclopedisti; fatti ricchi per virtù di magia, diventano superbi, ingrati, cattivi; e molte prove debbono sostenere, prima di trovare i pomi che cantano e l'acqua che balla, desiderati capricciosamente dalla donna. — Argomenti semplici e piani, che tuttavia sono complicati da molti, troppi, particolari ed episodî secondarî, e rimpolpati dalle parti comiche, lasciate di ordinario alla discrezione degli attori. « D'ordinario »; chè talvolta, invece, persino di Truffaldino e Brighella sono minutamente riferiti i dialoghi, sebbene in forma indiretta, e di Brighella scritti testualmente i discorsi in un dialetto assai saporito « I casi miei? — domanda una volta ad Usbec (*Pitocchi fortunati*) — Ghe li desvolzo in tun momento. Mi son un Bergamasco, che ha scomenzà a servir per mozzo de stalla. El primo guadagno, che ho avù, xe sta una scalzada d'un cavallo, che m'ha scavezzà una gamba in ddo tocchi. Questo xe sta el salario del primo mese. Son andà all'ospeal, e son guarì. Chi no se ajuta se nega. Son passà a servir da staffier. Qua per aver dà un sberlotto a un cagnoletto della patrona, che m'aveva orinà su un poco de tabarro de scarlatina, che a forza de risparmiio gera arrivà alla consolazion de farme, la patrona xe andada zo dei bazari; el Cavalier servente per darse merito colla signora, m'ha dà una carega zo per la testa, e felicemente el me l'ha rotta. La patrona per scusar la bravura intempestiva del servente, m'ha accusà de ladro a so marito, e tra per questo, e perchè no conta in tele altre case certe bagatelle, delle quali gera informatissimo, della signora, e del Cavalier errante, no se m'ha voluto far el mio ben servido; s'ha dà delle caritatevoli informazion de mi, e nissun m'ha più volesto al so servizio. Chi no se aiuta se nega. Me son messo a far el barbier; i dixè che scortegava... » Eppure, nemmeno in questi casi, Brighella diventa un carattere.

Tuttavia, figure felicemente sbazzate non mancano in tale teatro. Per es., Pantalone è una figura accarezzata con cura particolare, come se veramente dovesse impersonare un individuo ben determinato: buono, bravo, pieno di buon senso, per niente ridicolo, capace magari di simboleggiare, per una sua propria irradiazione ideale, il popolo veneziano. Ammiraglio o mi-

nistro, aio o pitocco, egli rimane sostanzialmente lo stesso. Se il suo principe ed amico sembra colpevole d'inauditi misfatti, egli non vuol crederlo e gli rimane fedelissimo: «Se gnente ho mai merità, se amè el vostro onor, se no avè piaser della morte d'un povero vecchio che ve vol ben, espettoreve con mi, feme degno... feme degno della vostra confidenza; no fè, che mora aspettator de quelle disgrazie, che se va descorrendo, e che solo a pensarle me sento a passar el cuor da cento stilettae». E più tardi: «Jennaro, fio mio, viscere mie, no ve domando la causa dei vostri misfatti, no ve tormento, no ve rimprovero; no ghe tempo da perder. El Parlamento regio xe radunà; de altro non xe tratta, che della forma de farve morir; ma la morte xe segura. Oh Dio! sta parola de morte sora de vu me fa morir d'angossa. Con quanto aveva a sto mondo ho corrotto le guardie, ho preparà una feluca a dodese remi; ringrazio il Cielo. No perdemo tempo; andemo via subito. Sarà quello che vorrà la fortuna. Co ho salvà la vostra vita, son ricco. No perdemo tempo, caro el mio fio; seguitème.» (*Il Corvo*). Se la figlia ha la fortuna di essere amata e sposata dal Re, egli, non perciò imbalanzito, s'affretta a darle saggi consigli: «Cara fia, no te desmentegar mai la to nascita; non te insuperbir. Varda ogni momento el Cielo, dal qual vien le fortune, ma vien anca le disgrazie improvise. Basta; el nostro Re me farà una grazia de lassarme do ore a quattr'occhi con ti, tanto, che te possa dare qualche ricordo, farte un'ammonizion da bon vecchio, da bon pare, ma me par ancora impossibile...» (*Re Cervo*). E come è affezionato ai bambini! «Certo che quelli m'ha portà via el cuor anca a mi. I giera i più cari cocoli, el mio solo divertimento. Quel puttello, quel Bedredin, aveva una vivacità; una prontezza de spirito, è da farghene un capital grando. Quella puttella po', quella Rezia, cara culia, la gera la gran cara cossa; me par de vedermeli sempre intorno a zagotolar, e de sentirme a chiamar nono. No bisognaria, che ghe pensasse, perchè me sento a spezzar le viscere». (*Donna serpente*). — Notevoli specialmente le figure di donne: Turandot, che ondeggia fra l'amore nascente e l'orgoglio prepotente; Cherestani, maga innamorata, una specie di Armida, che lotta fra la fatalità delle leggi negromantiche e

l'amore; Angela, sopra tutte, fanciulla delicata e appassionata, senza ambizioni nè malizie, con un'incantevole purezza di cuore. Non senza ragione quest'ultima ritorna, dopo il *Re Cervo*, nei *Pitocchi fortunati*; nè a caso, il verso gozziano, per solito piuttosto inamidato e incolore, quand'ella parla, s'ammorbidisce e si anima. Allorchè, per es., non riconosce più il suo re e sposo, sebben questi abbia pur sempre le sue fattezze esteriori (l'anima infatti è cambiata), dice, profondamente accorata:

«... Pur siete quello stesso. E' quella
La bella faccia, e quelle son le belle
Membra, che amor m'hanno ispirato. Pure
I gesti non son quelli, i sentimenti
Dello spirito vostro, il favellare,
L'elevatezza del pensar sublime,
Le delicate immagini non sono
O non mi sembran più quelle, che il core
M'han rubato dal sen, che m'han sforzata
A palesarvi l'amor mio, ch'han mosso
Il desiderio in me d'avervi sposo.
Perdon, mio Re; perdono; le bellezze
Del vostro corpo la cagion non furo
Del vero affetto mio. Furo le nobili
Forme del pensar vostro, e le ingegnose
Immagin dello spirito, e i gravi modi,
Che uscien dall'alma vostra, che mi han presa,
Quelli ch'io più non trovo, o che mi sembra
Più non trovar in voi, per mia sventura».

Meno riusciti, invece, sono i due fratelli dell'*Augellino Belverde*; ma la satira della filosofia enciclopedista, sostenuta da Renzo e Barbarina, derisa dalla statua parlante di Calmon, è assai interessante, per quanto inadeguata. E in un certo senso, richiama i famosi dialoghi aristofaneschi fra il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto... Ma, per carità, non chiamiamo il Gozzi l'«Aristofane veneziano»!

Ora, se l'originalità gozziana non può stare nel rinnovato, o continuato, uso delle maschere, e nemmeno nel suo fantastico fiabesco, che non è ingenuo e semplice, come sarebbe dovuto essere, ma lezioso, artificioso, in-

somma falso, non possedendo alcuna serietà nella sua coscienza; se il temperamento d'artista si rivela veramente sol quando è rappresentata la paterna bonarietà di Pantalone, o la soave dolcezza di Angela, o quando si scocca qualche freccia avvelenata contro le idee e mode nuove del tempo; se, insomma, non sappiamo più ridere alle grossolane facezie delle maschere, e rimaniamo ben freddi alle negromanzie, ai magismi, ai pateticumi melodrammatici, mentre c'interessano i personaggi umani e reali, e le allusioni agli avvenimenti e alle cose del tempo; tutto ciò porta a concludere che Carlo Gozzi era assai meno lontano dal Goldoni di quanto egli potesse mai credere, e i critici stessi abbiano ripetuto finora. Cominciata l'opera sua per difendere la tradizione drammatica dei comici «improvvisatori», ed ostacolare e soffocare la riforma goldoniana; non riuscì a costruire che un castello, esteriormente magnifico, vuoto internamente. In verità, l'unico serio contenuto dell'arte gozziana, coerente con l'indole del tempo e col carattere dello scrittore, fu realistico-satirico; non discorde, dunque, da quello che fu la coscienza e la gloria dell'arte goldoniana.

CAPITOLO IV

L'OPERA MUSICALE

(SEC. XVI-XVIII)

Uno dei fatti più singolari, che contraddicono, o sembrano contraddire, alla teoria dell'Arte, quale espressione immediata e totale dello spirito del tempo, è che le varie arti, in cui essa si distingue e suddivide, non si sviluppino allo stesso modo, nè presentano gli stessi caratteri, nel medesimo periodo cronologico. Ciò colpisce, specialmente considerando i rapporti di musica e poesia; giacchè, mentre siamo soliti chiudere il Medio Evo nel nome di Dante, per aprire col 400 una nuova èra, in contraddizione con la precedente, dobbiamo pur riconoscere che al 500 appartiene il Palestrina, ossia un musicista, che per profondità e purezza di misticismo, per genialità e universalità d'ispirazione, può ben dirsi dantesco e medievale; e mentre spregiamo il 600, come secolo d'esaurimento letterario, dobbiamo pur ammettere che appunto in quel secolo visse Claudio Monteverdi; e come scrisse il Rolland, « c'est véritablement une Renaissance qui s'ouvre au dix-septième siècle avec Monteverde, une Renaissance du coeur dans la langue musicale » (1). Al contrario, quando la poesia risorge, creandosi un suo nuovo contenuto, allora « les Scarlatti vont paraître, et avec eux le style tuera la pensée. On aura plus d'expressions que d'objets à exprimer; l'élégance des manières fera oublier l'insignifiance de l'âme... ».

(1) ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris, Thorin, 1895) p. 92, e 196.

Questi contrasti, veri in generale, sono particolarmente osservabili nella storia dell'Opera o dramma musicale, o come si cominciò a dire a mezzo il 600, 'del melodramma (1). Chè già l'Algarotti osservava: « La Poesia e la Musica, comechè tanto strettamente congiunte, camminarono di un passo tutto contrario tra noi. La Musica nell'altro secolo era ben lontana dal dare in quell'affettazione e in quelle lungaggini, in cui dà oggi giorno; entrava nel cuore e vi rimaneva dentro, veniva ad incorporarsi colle parole, e a farsi verisimile, era insomma affettuosa e semplice, quando la Poesia era tutta fuori del vero, iperbolica, concettosa, fantastica. E da che si mise nel buon sentiero la Poesia, lo smarrì la Musica. Il Cesti e il Carissimi furono condannati a dover comporre sopra parole dello stile dell'Archillini; essi ch'erano degni di rivestir di note i sospiri del Petrarca; ed ora le naturali e graziose poesie del Metastasio sono assai volte messe in musica da compositori secentisti » (2). L'arguto Settecentista faceva bensì eccezione per gl'intermezzi e le operette buffe, o per autori contemporanei come il Pergolesi, il Vinci, il Gualuppi, lo Jummelli, il Marcello; ma la sua osservazione rimaneva sostanzialmente veritiera.

Senza voler oltre approfondire codeste contraddizioni, nè star qui a discutere le varie opinioni, quale, p. es. quella, secondo cui la musica ritarderebbe il suo svolgimento, a confronto della poesia, d'almeno un secolo; dirò che forse, per ben intendere certi fenomeni spirituali, bisognerebbe non restringersi ai confini nazionali, ma lo Spirito essendo universale, oltrepassarli, osservando l'intero panorama. Così, p. es., si vedrebbe come alla riforma letteraria metastasiana corrisponda la riforma musicale del Gluck. — Comunque, in uno studio come il mio, basta aver rilevato tale contrasto, per-

(1) La parola sembra non appaia prima del 1647, anno in cui PROSPERO BONARELLI pubblicò i suoi *Melodrammi*, cioè *Opere da rappresentarsi in musica* (Ancona, Salvioni, 1647). Cfr. DOMENICO ALALEONA, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torino, Bocca, 1908).

(2) FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* (Livorno, Coltellini, 1763).

chè, fra l'altro, appaia giustificata l'analisi del dramma musicale, considerandolo puramente come manifestazione letteraria: il che non esclude, direi anzi, che implica, tener presente di continuo l'altro fattore. Se infatti, in un primo tempo, la poesia prevalse sulla musica, nel secondo, incomparabilmente più lungo, avvenne il contrario; e però sarebbe un errore giudicare della tecnica dei libretti, senza tener presenti le esigenze imposte ai poeti dai musicisti del tempo.

IL MELODRAMMA

Il dramma liturgico era stato tutto cantato; cantata, la lauda drammatica; in parte, la stessa sacra rappresentazione. Canti, polifonici o monodici, con preludi e accompagnamenti strumentali. — Le commedie e le tragedie del Rinascimento erano state di frequente accompagnate da intermezzi musicali, vocali e strumentali: così, le commedie del Pistoia, dell'Ariosto, del Machiavelli, e le tragedie del Trissino, del Dolce, del Giraldi. — Le favole mitologico-pastorali, dall'*Orfeo* all'*Aminta* e al *Pastor fido*, erano state di solito accompagnate dalla musica. — Di tutto ciò abbiamo notizia sicura in lettere e relazioni private. Però ci mancano i testi musicali, e quindi si può dire soltanto che la musica era stata tutta in istile polifonico, e che forse solo in Alfonso della Viola, autore di musiche per favole pastorali, si può riconoscere un precursore dello stile monodico. Ne' due ultimi decenni del Cinquecento, « ancora non si era avuto uno spettacolo teatrale composto interamente ed esclusivamente d'un'azione drammatica tutta rivestita di musica, e di musica intesa a commentare il soggetto, i sentimenti e fin la parole » (1); e la situazione era questa: musicalmente, do-

(1) ARNALDO BONAVENTURA, *Saggio storico sul teatro musicale italiano* (Livorno, Giusti, 1913) p. 49. — Oltre A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik* (Leipzig, Lenckart, 1881) vol. IV, c. VI e VII, vedi ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma* (Palermo, Sandron) Vol. I. — Per curiosità e per la data, si cita

minava il *madrigale*, musica da camera per la società elegante, con coro di molte voci; letterariamente, la favola *mitologico-pastorale*; e la musica e la poesia avevano raggiunto un grado di meraviglioso splendore. Bisognava rinnovarsi o morire... Avvenne che la musica si rinnovò, iniziando un altro importantissimo periodo della sua storia; e la poesia, o stagnò per se stessa, oppure si mise al servizio della musica, creando il dramma per musica. Così nacque l'*opera* (« opera » per eccellenza), riconosciuta « *sauf exceptions, un genre exclusivement italien, le genre d'un peuple à la fois très vivant et très artiste, qui transfigure la réalité et ne la voit que dorée des reflets de sa lumière* » (1); opera che, già nel 1618, Marco da Gagliano, nella nota prefazione alla *Dafne*, definiva orgogliosamente « spettacolo veramente da principi ed oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano » (2). Della sua essenziale novità non si può dubitare, se G. B. Doni, trattando, pochi anni dopo, della « musica scenica », ammette che già da tempo s'era costumato di « frammettere alle azioni drammatiche qualche sorta di cantilena, o in forma d'intermedio tra un atto e l'altro, o pure dentro l'istesso atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato. Ma quando si cominciassero a cantare tutte le azioni intere, fresca ne è ancora la memoria » (3).

LEONARDO PEROSA, *Della origine, dei progressi e degli effetti del melodramma in Italia* (Venezia, Antonelli, 1864).

(1) ROLLAND, *Op. cit.*, p. 21.

(2) A. SOLERTI, *Le origini del Melodramma* (Torino, Bocca, 1903), p. 82.

(3) DONI, *Trattati di musica* (cap. IX del Tom. II), riprodotto nelle *Origini* del Solerti.

Di questi primi passi del melodramma il Doni aveva avuta notizia da Pietro de' Bardi, conte di Vernio, il più autorevole testimone di quella famosa « *camerata fiorentina* », che s'era appunto radunata in casa di Giovanni de' Bardi. E Pietro assicurava che Vincenzo Galilei, padre del sommo scienziato, era stato « il primo a far sentire il canto in istile rappresentativo », musicando il canto dantesco del Conte Ugolino; e « la prima poesia, che in istile rappresentativo fosse cantata in palco fu la *Favola di Dafne* »; e Jacopo Peri, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini, i veri inventori del genere. — Gli storici sono, in fondo, dello stesso parere, sebbene debbano riconoscere che le teorie del Galilei, espresse fin dal 1581 nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1), prelusero all'invenzione, esortando al culto dell'antichità e alla ricerca del nuovo; e che Emilio del Cavaliere, già nel 1590, aveva fatto eseguire due drammi da lui musicati in istile non più madrigalesco, ma originale e piuttosto affine a quello che doveva trionfare fra pochi anni: il *Satiro* e la *Disperazione di Fileno*, su parole di Laura Guidiccioni. Giacchè veramente il Peri e il Caccini ebbero, per primi, una chiara coscienza della riforma, o rivoluzione, musicale, e a tale coscienza fecero corrispondere l'opera. « Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, — scriveva il Peri nel 1600 — primo che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) che io, adoperandole in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di *Dafne*, dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra. Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano sulle scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana.... E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi

(1) (Firenze, Marescotti, 1581).

tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi ; e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano: il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro ». — Analogamente, il Caccini, l'anno seguente, presentando le sue *Nuove Musiche*, esprimeva la sua gratitudine alla Camerata, « imperò che questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo e il suono per ultimo... » In conseguenza, gli era venuto « pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa... una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro » (1).

In tempi recenti, non è mancato chi abbia voluto diminuire la gloria della priorità, attribuita al Peri e al Caccini. « La Camerata fiorentina — è stato detto — ebbe senza dubbio la sua importanza nella genesi del Melodramma, in quanto che dette alla rappresentazione in musica una forma definitiva e organica, che poi rimase come tipo, e fece scuola ; in quanto che contribuì a fissare e integrar in un'azione scenica completa gli elementi musicali e drammatici che già preesistevano. Ma attribuire a essa una vera azione innovatrice, farne

(1) V. le *Origini* del SOLERTI, p. 45-46; e 56-57.

il centro e il capo della rivoluzione musicale italiana della fine del Cinquecento, chiamare il Rinuccini, il Peri, il Caccini e compagni inventori del Melodramma, è, oso dirlo, puerile. La Camerata fu un piccolo episodio umanistico nel grande movimento.... Se confrontiamo la musica dei melodrammi del Peri e del Caccini con le arie popolari di uso comune fino dalla prima metà del Cinquecento, rimaniamo sorpresi noi che siamo abituati a ritenere questa musica come una cosa nuova, di trovarvi strettissimi rapporti: sono gli stessi passaggi melodici, la stessa conformazione ritmica, la stessa armonizzazione, le stesse cadenze... Il primo vero innovatore, il primo animatore del Melodramma fu il Monteverde, il quale diede al recitativo e alla melodia un carattere personale, usando mezzi di espressione fino a lui ignoti, stabilì un intimo rapporto tra la musica e il dramma, sollevò l'accompagnamento dal semplice ufficio di ripieno materiale» (1). Tesi brillante, che attende ancora la dimostrazione esauriente; e finchè questa non venga, sarà prudente seguire l'opinione degli altri, dal Doni all'Arteaga, dall'Algarotti al Rolland: ossia, dunque, che gli studiosi della *Camerata*, cercando la musica greca, trovarono la musica nuova; tendendo alla risurrezione integrale della tragedia greca, pervennero alla creazione d'un novissimo genere drammatico. — Ciò non toglie che Claudio Monteverdi (1557-1643) superò tutti gli altri col suo genio sovrano: «allo stile recitativo si aggiunge lo stile lirico, alla imitazione della parola succede la interpretazione dei sentimenti; alla traduzione letterale la riproduzione artistica» (2): «ce n'est plus de simple déclamation tragique et d'accent noté qu'il s'agit, mais des tragédies du coeur» (3). Veramente i grandi compositori del 600, i Cavalli e i Cesti, i Carissimi e i Provenzale, non faranno che percorrere le vie maestre, segnate dal sommo Cremonese.

(1) DOMENICO ALALEONA, *Op. cit.*, p. 145-47.

(2) A. BONAVENTURA, *Op. cit.*, p. 69.

(3) R. ROLLAND, *Op. cit.*, p. 92.

* * *

Il primo dramma musicale rappresentato, fu la *Dafne*, musicata da Jacopo Peri su parole di OTTAVIO RINUCCINI: a Firenze, in casa del conte Jacopo Corsi, il 21 gennaio 1559. — Il Rinuccini (fiorentino, 1564-1621), autore d'intermedî, balli, mascherate, sarebbe stato dai posteri facilmente dimenticato, se non avesse cooperato alla nascita del melodramma, con la *Dafne*, alla quale seguirono l'*Euridice* (1600), musicata a gara dai rivali Peri e Caccini, e l'*Arianna* (1608), musicata dal Peri e dal Monteverdi.

Azione semplicissima, quella della *Dafne* (1). Dopo un prologo (detto da Ovidio, o da Apollo, o dalla Musica), la favola s'inizia con cori alterni di Pastori e di Ninfe, che lamentano la presenza dell'orrido Fitone, esiziale alla vita degli armenti e alla propria. Ad essi risponde Eco, con le ultime sillabe espressive dei versi, e Apollo, che annunzia trionfalmente d'aver ucciso il serpente. Seguono canti di ringraziamento al dio, pel quale il mondo s'illumina, germogliano frondi e fiori, e vive ogni cosa. Appaiono Amore e Venere, l'uno maliziosamente scherzando sulle intenzioni della madre. l'altra dolce e serena; il primo, ben presto adirato e ardente di vendetta, contro Apollo, saettatore di mostri e serpenti, dispregiatore d'Amore:

« Non avrò posa mai, non avrò pace
Fin ch'io no 'l vegga lagrimar ferito
Da quest'arco schernito.
Madre, ben mi dispiace
Di lasciarti soletta,
Ma toglie assai d'onor tarda vendetta».

Il Coro, già prevedendo qualche triste evento, rammenta la melanconica avventura di Narciso:

« D'un leggiadro giovinetto
Già de' boschi onore e gloria

(1) Leggi questa e le altre opere del Rinuccini ne *Gli albori del melodramma* del SOLERTI (Vol. II).

L'OPERA MUSICALE

Suona ancor fresca memoria
Che m'agghiaccia 'l cor nel petto,
Qual per entro un ruscelletto
Sè mirando, arse d'amore,
E tornò piangendo in fiore».

Difatti Appollo, incontrata Dafne, subito se ne innamora:

APOLLO — Ah, ben sent'io se son pungenti i dardi
De' tuoi soavi sguardi!
Dimmi, qual tu ti sei,
O ninfa, o dèa, chè tale
Rassembri a gli occhi miei,
Che cerchi armata di faretra e strale?

DAFNE — Seguendo io me ne giva
Per quest'ombrosa selva
I passi e l'orme di fugace belva,
E son donna mortal, non del ciel diva.

APOLLO — Se cotal luce splende
In bellezza mortale,
Del ciel più non mi cale.

DAFNE — Dove mi volgo? dove
Moverò 'l passo che la fera trove?

APOLLO — Senza che dardo avventi o l'arco scocchi,
Valli cercando o monti,
Far nobil preda puoi co' tuoi begli occhi.

DAFNE — Altra preda non bramo, altro diletto
Che fere e selve; e son contenta e lieta
Se damma errante o fer cignal saetto.

APOLLO — Ah, che non sol di fere
Saettatrice sei,
Ma contro agli altri Iddei
Saette avventi da le luci altere.

Dafne non vuol saperne dell'amore del dio, e fugge, inseguita da questi. Amore dà alla madre l'orgogliosa novella: « Quel Dio, ch'intorno gira - Il carro luminoso, - Vinto dall'arco mio piange e sospira ». E il Coro esalta la sua potenza. Dopo di che, il Nunzio racconta la trasformazione di Dafne in alloro, e il dolore d'Apollo:

« A l'alta novitate
 Fermò repente il passo,
 E, confuso d'orrore e di pietate,
 Restò per lungo spazio immobil sasso.
 Poscia a le frondi amate,
 Levando gli occhi sospirosi e molli,
 Stese le braccia e 'l nobil tronco avvinse
 E mille volte ribaciollo e strinse.
 Piangean d'intorno le campagne e i colli,
 Sospiravan pietosi e l'aure e i venti;
 Et ei nel gran dolore
 Sciogliea sì mesti accenti,
 Ch'io sentii per pietà mancarmi il core».

Dopo le lamentazioni di Apollo, il Coro chiude l'azione, riconoscendo la virtù di Dafne, ma assicurando che, per parte sua, non sarà così schivo e crudele:

«Ma s'a' preghi sospirosi,
 Amorosì,
 Di pietà sfavillo et ardo,
 S'io prometto a l'altrui pene
 Dolce spene
 Con un riso e con un guardo,
 Non soffrir, cortese Amore,
 Che 'l mio ardore
 Prenda a scherno alma gelata,
 Non soffrir ch'in spiaggia o 'n lido
 Con infido
 M'abbandoni innamorata».

Indubbiamente, la « favola » è scritta in versi squisiti; ma certo non presenta alcuna sostanziale novità creativa. L'argomento, i personaggi, gli episodi ed i cori, infatti, sono svolti, o presentati, o distribuiti, secondo la nota maniera dei drammi mitologici e pastorali. E il tutto insieme, colorato di vaghe immagini, armonioso di soave malinconia, è ancora lo stesso della tradizione idillica italiana. Soltanto, la poesia essendo qui destinata alla musica e al canto, cerca inevitabilmente le forme ritmiche e metriche più svariatamente armoniose; e però, agli endecasillabi e settenari, avvicendati in strofe di canzone, preferisce di gran lunga

le strofette rimate; e i versi, pur nel dialogo, non si spezzano mai, anzi si raggruppano solitamente in unità piuttosto semplici, svolgenti melodie per se stesse compiute. Le forme, tuttavia, si fanno più o meno rapide e graziose, più o meno lente e gravi, a seconda dell'azione.

Quasi le stesse cose son da ripetere per l'*Euridice*; dove appunto son cori di ninfe e pastori, colloquî di dèi fra ombre infernali, e un dio dolente d'amore. Il soggetto è tuttavia rinnovato, in quanto, nonostante la tradizione mitologica, Orfeo riesce a salvare Euridice. Ciò era stato già annunziato nel prologo, pronunziato dalla *Tragedia*:

«Lungi via, lungi pur da' regi tetti
Simulacri funesti, ombre d'affanni:
Ecco i mesti coturni e i foschi panni
Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti».

Ed è celebrato dal canto d'Orfeo. cui fanno eco la sposa ed il Coro:

«Gioite al canto mio, selve frondose,
Gioite, amati colli, e d'ogni intorno
Eco rimbombi da le valli ascose.
Risorto è il mio bel sol di raggi adorno,
E co' begli occhi, onde fa scorno a Delo,
Raddoppia foco a l'alme e luce al giorno,
E far servi d'Amor la terra e il cielo».

La mutazione forse è più importante di quel che sembri, riflettendo lo stato d'animo prevalente in quello scorcio di secolo nella società culta italiana, e insieme iniziando la serie innumerevole delle trasformazioni dei miti, fatte dai librettisti per dare all'azione uno scioglimento felice. Il che era ritenuto, per siffatto genere di componimenti, quasi necessario e indispensabile.

Da tale regola non esce nemmeno l'*Arianna*, sebbene indicata come «tragedia». Tuttavia, essa è da considerare, rispetto alle precedenti, come un notevole sviluppo. L'azione, infatti, trapassa dalla gioia al dolore, dal dolore alla gioia, rappresentando successivamente Teseo e Arianna felici, la disperazione d'Arianna poichè

costei è abbandonata, l'apoteosi della stessa per opera del sopraggiunto Bacco. Inoltre, i due protagonisti sono discretamente individualizzati: l'uno, ondeggiante fra l'amore e il dovere; l'altra, perduta per amore, con qualche rimorso pel padre tradito e la madre ingannata, con la nostalgia della patria abbandonata, e più tardi, torturata fra la speranza e il timore, e finalmente, disperata:

«Lasciatemi morire,
Lasciatemi morire;
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire».

Chiama l'amante lontano, lo accusa, lo maledice; e poi subito si pente e chiede perdono. Ma ecco Bacco, a confortarla col suo amore divino:

«Ne l'eterno sereno
Meco raccolta, entro gli eterni scanni,
Lieta vedrai, colmo d'ambrosia il seno,
Sotto l'immortal piè correre gli anni.
Ivi, tra' sommi dei de l'alto coro,
Le più lucide stelle
Faran del tuo bel crin ghirland'a l'oro;
Gloriosa mercè d'alma che sprezza,
Per celeste desio, mortal bellezza».

Anche i dialoghi e le narrazioni hanno sviluppi maggiori, e metri meno semplici.

Al Rinuccini va accoppiato il nome di GABRIELLO CHIABRERA (1552-1638), autore del *Rapimento di Cefalo* (1600), musicato dal Caccini, e dell'*Angelica in Ebuda* (1615), prima «tragedia per musica» d'argomento romanzesco e cavalleresco. — Il *Rapimento* è diviso in cinque atti, ciascuno dei quali terminante in un coro, e il primo, preceduto dal Prologo della Poesia, l'ultimo, seguito dal congedo della Fama. Procedimento classicheggiante: due atti di preparazione; nel terzo, contrasto fra Cefalo e Aurora, personaggi principali; nel quarto, scioglimento in cielo; nell'ultimo, scioglimento in terra: Cefalo accetta l'amore della dea, ed è assunto

al cielo. Anche qui abbiamo una catastrofe felice, e il tentativo di moralizzare una favola poco edificante:

«Ed io dal mondo or ti farò lontano,
Salirai meco al sempiterno impero,
Vedrai che sulla terra uman pensiero
Di ben verace è desioso in vano...».

In più, c'è forse il tentativo, non so fino a che punto cosciente, di attribuire a ciascun personaggio importante un metro fondamentale e caratteristico: ad Aurora e Cefalo, i metri di canzonetta; a Titone e Giove, l'endecasillabo sdrucchiolo, o piano, sempre rimato. Quant'a pregi artistici, essi son pure quelli che comunemente si riconoscono al grazioso, lindo, armonioso, e di quando in quando, un po' ridondante e concettista Chiabrera. Essi si ritrovano nella *Angelica in Ebuda*, che svolge con la solita classica regolarità il noto episodio del *Furioso* ariostesco, e dove tuttavia mi par da rilevare l'uso assai parco della strofetta, e la preferenza per gli endecasillabi e settenari avvicendati, rimati o no, la ricerca degli effetti scenografici e coreografici, pei quali ben a ragione il Gagliano poteva chiamare il melodramma, «spettacolo veramente da principi» (1).

Nei primi melodrammi domina l'idillico-mitologico. Una delle opere più famose del Monteverdi è un *Orfeo* (1607), versificato da ALESSANDRO STRIGGIO, con i solidi dîi, le solite ninfe e pastori, ma, per influenza probabile del musicista, colpito da sciagure familiari, con scioglimento triste. Un'altra «tragicomedia pastorale» è *La morte d'Orfeo* (1619), parole e musica di STEFANO LANDI. Altri melodrammi: l'*Andromeda* (1610), l'*Aretusa* 1620), *La catena d'Adone* (1626) *La Flora* (1628), con parole e musica, rispettivamente di RIDOLFO CAMPEGGI e Giacobbi, OTTAVIO CORSINI e Vitali, OTTAVIO TRONSARELLI e Mazzocchi, ANDREA SALVADORI e Gagliano e Peri... Secondo il Doni, la *pastorale* poteva aver la melodia in tutte le sue parti, «massime perchè vi si rappresentano deità, ninfe e pastori di quell'antichissimo secolo, nel quale la musica era naturale, e la

(1) V. la descrizione fatta dal BUONARROTI (negli *Albori* del Solerti, vol. III).

favella quasi poetica » (1); e qui è implicata la ragione per cui si preferirono tali argomenti. La mitologia rende verosimile, per spiegarmi con l'Algarotti (2), « con l'intervento di esse Deità, qualunque più strano e meraviglioso avvenimento: ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano, può non che altro far sì, che il canto nell'Opera abbia sembianza del natural linguaggio degli Attori ». Ma bisogna rilevare che la mitologia era una splendida e copiosa fonte di *meraviglioso*, e però forniva ricche possibilità sceniche e magnificenze coreografiche. La ricerca del meraviglioso è appunto una delle caratteristiche più evidenti del melodramma; implicita pur nel *romanzesco*, che specialmente nella seconda metà del 600 fu argomento carissimo al pubblico, trasportato dai poemi eroici e cavallereschi dei Tassi ed Ariosti. — Tuttavia, non sarebbe esatto caratterizzare il melodramma secentesco col solo meraviglioso mitologico-romanzesco.

A Roma, ove s'era venuto formando l'*oratorio*, indipendentemente dalla sacra rappresentazione, e in evoluzione della lauda spirituale, stabilitasi negli oratori italiani al tempo della Reazione cattolica; a Roma, ove, per opera di S. Filippo Neri e de' suoi discepoli, poeti e musicisti, nell'Oratorio della Vallicella, s'era stabilito vittoriosamente, nella seconda metà del 500 codesto nuovo genere musicale, destinato alla vita gloriosa, ma effimera, datale dal Carissimi; là entra il melodramma, appena dopo le prime prove fiorentine, e s'afferma ben presto, con argomento religioso e simbolico, nella *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600), musicata da Emilio de' Cavalieri su parole del filippino AGOSTINO MANNI; nell'*Eumelio* dell'AGAZZARI, con argomento devoto, allegorizzato sotto costumi pagani; nei drammi di GIULIO RUSPIGLIOSI, fra i quali celeberrimo il *Sant'Alessio* (1634) musicato dal Landi; nella *Regina Sant'Orsola* (1624) d'ANDREA SALVADORI, musicata dal Gagliano. — Il Goldschmidt ha messa in giusto rilievo l'importanza dell'opera romana nello svolgimento del melodramma, considerandola come il necessario ponte di passaggio dall'opera fiorentina a quella ve-

(1) V. nelle *Origini* del SOLERTI, p. 203.

(2) *Saggio cit.*, p. 14.

neziana. Chè a Roma, dopo la prima influenza fiorentina, « bald wagt sich die Musik an höhere Aufgaben. Schon Cavaliere wendete sich einer Allegorie mit religiös-didaktischer Tendenz zu. Marco Marazzoli und andere greifen immer wieder auf diese, dem römischen Geistesleben besonders zusagende Form zurück, ohne dass es ihnen gelang ihr Bedeutungsvolles abzugewinnen... Blieb gleich diesem Versuch des Cavaliere der Erfolg versagt, das Wagnis, die Musik an ernsteren Gegenständen zu erproben, trug Früchte » (1). Sì, codesti drammi, di argomento religioso-didattico, non hanno molto valore estetico, nè dal lato musicale nè da quello letterario; e tuttavia, mostrano una tendenza non trascurabile della coscienza del tempo; tendenza d'intima serietà, particolarmente dell'opera del Cavaliere, della quale è pur necessario dire qualcosa (2).

L'Alaleona ha dimostrato che il testo di questa « rappresentazione » è l'ampliamento di una laude fiippina; « importazione materiale del Melodramma — con i mutamenti di carattere e di estensione dovuti all'ambiente — nell'Oratorio della Vallicella, importazione momentanea, isolata, sporadica, che non ha niente di comune con la serie continua di forme musicali indigene dell'Oratorio » (3). Dal punto di vista letterario, basterà rilevare che gli atti sono tre: numero, che per drammi musicali, diventerà quasi normale; i cori, i dialoghi, i monologhi, si svolgono in strofette assai brevi; i personaggi, allegorici: Anima e Corpo:

CORPO — Anima mia, che pensi?
 Perchè dogliosa stai
 Sempre traendo guai?

ANIMA — Vorrei riposo e pace:
 Vorrei diletto e gioia,
 E trovo affanno e noia.

CORPO — Ecco i miei sensi prendi

(1) HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper in 17 Jahrhundert* (Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1901-1904) Vol. I, p. 3.

(2) La leggo nelle *Origini* del SOLERTI.

(3) ALALEONA, *Op. cit.*, p. 154.

Qui ti ripara, e godi
In mille varii modi.

ANIMA — Non vo' più ber quest'acque,
Che la mia sete ardente
S'infiamma maggiormente.

E poi Intelletto e Piacere, consiglieri a vicenda dei precedenti: il primo, tutto ragione e severità, il secondo, tutto lusinghe e sensualità:

«Gli augelli pargoletti
Cantan su gli arbuscelli:
I pesci semplicetti
Guizzano pei ruscelli,
E invitano al piacere
Con numerose schiere.
Ridono i prati erbosi
C'han coloriti i manti:
Le selve, e i boschi ombrosi
Son lieti e festeggianti:
Ogni spiaggia fiorita
A l'allegrezza invita».

Infine i Dannati e i Beati, che cantano alternatamente dal fondo dell'Inferno e dall'alto del Paradiso, gli uni maledicendo al peccato, gli altri esaltando «il Bene sommo e supremo». L'azione termina con la vittoria dell'Intelletto, dei Beati e degli Angeli:

«Chiostri altissimi e stellati,
Dove albergano i beati,
Lune, Sol, Stelle lucenti,
Fate in ciel dolci concetti,
Tutto il mondo pieno sia
D'allegrezza e d'armonia».

A Roma si fecero anche i primi tentativi per introdurre nell'opera argomenti e personaggi di vita nazionale, dissimulatamente contemporanei. «Schliesslich — scrive ancora il critico tedesco — erstarkt und durch die Erfolge kühn geworden, greift die musikalische Dramatik in das nationale Leben der Gegenwart. Ein Vorgang des römischen Lebens, zwar zeitlich, in die ferne Ver-

gangenheit gerückt, in Wahrheit aber von den Anschauungen der edelsten Römer der Zeit getragen und so in die Gegenwart versetzt, steht zum ersten Mal im Mittelpunkt eines musikdramatischen Werkes in Giulio Ruspigliosis *Il Santo Alessio*, der 1634 in Palazzo Barberini zu Rom mit Stefano Landis Musik in Scene ging... » (1). Tutto ciò aperse la via al melodramma veneziano, il quale infatti, sotto nomi storici, nascose uomini e intrighi perfettamente secenteschi. Uscito dai palagi, venuto a contatto col popolo (il primo teatro pubblico s'apre appunto a Venezia nel 1637), esso s'avvicina alla vita reale, e non osando ancora romperla definitivamente col passato mitologico-eroico, cerca di dare una verniciatura eroica a quella vita reale, che pur voleva ritrarre. I suoi « eroi » sono avventurieri e conquistatori; i suoi intrecci, intrighi di menzogna e d'inganno; le sue passioni, sentimentalismi puerili e smancerosi, o folli e verbose gelosie. Se nell'opera fiorentina era diffuso un senso malinconico-idillico, e nell'opera romana, un serio sentimento di moralità religiosa; qui è un avvicinarsi di serio e di comico.

Il capolavoro di questo terzo tipo melodrammatico è *L'incoronazione di Poppea* (1642), musicata dal Monteverdi, su parole di GIOVAN FRANCESCO BUSANELLO, veneziano (2). — Un prologo e tre atti: nel primo e in qualche altra scena, appaiono Fortuna, Amore, Venere; in tutto il resto agiscono persone reali. Fra queste, la principale è Poppea, della quale sono innamorati Ottone, cavaliere povero, e l'imperatore Nerone; ma l'uno perde il suo tempo a far serenate, l'altro passa le notti con lei. Poppea è tutta di Nerone, e all'aurora, se l'imperatore accenna a partire, supplica:

« Signor, deh non partire,
Sostien che queste braccia
Ti circondino il collo

(1) GOLDSCHMIDT, *Op. cit.*, I, 4.

(2) La leggo in GOLDSCHMIDT, *Op. cit.*, vol. II. Altre opere del Busenello sono *Gli amori di Apollo e di Dafne* (1640), *Didone* (1641), *La prosperità infelice di G. Cesare* (1646), *Statira* (1656), tutte musicate dal Cavalli.

Come le tue bellezze
 Circondano il cor mio;
 A pena spunta l'alba e tu che sei
 L'incarnato mio Sole,
 La mia palpabil luce,
 E l'amoroso di della mia vita,
 Vuoi sì repente far da me partita!
 Deh non dir
 Di partir
 Che di voce sì amara a un solo accento
 Ah! perir, ah! spirar quest'alma io sento».

Inutilmente la madre Arnalta la consiglia di badare a' suoi interessi, e non scaldarsi troppo la testa con vani sogni d'impero (« Sono inutili i vitij ambiziosi — Mi piaccion più i peccati fruttuosi »), e le consiglia di non disprezzare il povero Ottavio, e magari di seguire l'esempio di lei stessa, quando era giovane e desiderata (« Per compassione li contentavo tutti! »). Poppea ama ed ambisce diventare imperatrice. Senonchè contro di lei sta Ottavia, legittima moglie di Nerone. Ella è pur disperata:

«Nerone, empio Nerone,
 Marito, o Dio! marito
 Bestemmiato pur sempre,
 E maledetto dai cordogli miei,
 Dove, ohimè, dove sei?
 In braccio di Poppea
 Tu dimori felice, e godi, e intanto
 Il frequente cader de' pianti miei
 Pur va quasi formando
 Un diluvio di specchi, in cui tu miri
 Dentro alle tue dilitie i miei martiri.
 Destin, se stai là sù,
 Giove, ascoltami tu,
 Se per punir Nerone
 Fulmini tu non hai,
 D'impotenza t'accuso,
 D'ingiustizia t'incolpo...
 Ah!, trapasso tropp'oltre, e me ne pento,
 Supprimo, e sepolisco,
 In taciturne angoscie il mio tormento».

Nè trae conforto dalla Nutrice, che non sa darle se non disonesti e volgari consigli; e nemmeno da Seneca, con tutta la sua filosofia. Seneca è personaggio serio; onesto e coraggioso, anche, opponendosi alla stessa volontà dell'imperatore, dimentico ormai degl'insegnamenti del maestro, tanto da affermare contro di lui che « La forza è legge in pace, e spada in guerra, — E bisogno non ha della ragione ». Ciò non toglie che un Valletto qualsiasi lo burli allegramente:

«Madama, con tua pace
Io vo' sfogar la stizza, che mi muove
Il filosofo astuto, il gabba Giove,
M'accende pure a sdegno
Questo miniator de' bei concetti.
Non posso stare al segno,
Ment'egli incanta altrui con aurei detti,
Queste del suo cervel mere inventioni,
Le vende per misteri, e son canzoni.
S'ei starnuta o sbadiglia,
Presume d'insegnar cose morali,
E tanto l'assottiglia,
Che moverebbe il riso a' miei stivali».

Presentati così, nel prim'atto, tutti i personaggi; nel seguente si mostra Seneca, che si prepara a morire secondo l'ordine di Nerone, ispirato da Poppea, e, morente, è confortato da un coro di Virtù. Scena triste e solenne, alla quale tien dietro immediatamente un duetto giocoso fra il Valletto e la Damigella.

VALLETTO — Sento un certo non so che,
Che mi pizzica, e diletta;
Dimmi tu, che cosa egli è,
Damigella amorosetta.
Se sto teco, il cor mi batte,
Se tu parti, io sto melenso,
Al tuo sen, divino latte,
Sempre aspiro, e sempre penso.
Ti direi, ti farei,
Ma non so quel che vorrei.

DAMIGELLA — Astutello, garzoncello,
Bamboleggia Amor in te,

Se divieni amante, affè,
Perderai tosto il cervello...

E a questa seguirà la scena del banchetto, piena di riso, di suoni, di canti, presenti Lucano, Petronio e Tigellino. Ma ecco Ottavia furente, che ordina a Ottone d'uccidere Poppea, se non vuole essere accusato di violenza; ecco Ottone disperato, che, dopo qualche incertezza, indossate le vesti dell'innamorata Drusilla, penetra nella camera di Poppea... Ma egli indugia, ed è sorpreso da Arnalta col pugnale alla mano. — Nel terz'atto l'azione giunge al suo scioglimento; chè, essendo stati riconosciuti gli abiti di Drusilla, costei è tratta in arresto, Ottone si confessa colpevole, e Nerone, felice d'aver trovato un bel pretesto, ripudia ed esilia Ottavia, mentre Poppea è incoronata da Amore, quale Venere in terra.

Il Goldschmidt ha ben ragione di lodare nel libretto del Busenello l'azione, svolta logicamente, i caratteri veritieri e gradevoli, la finezza psicologica, una certa esattezza storica, e l'uso garbato del comico. Al che bisogna aggiungere la verseggiatura facile e corretta, la sceneggiatura abile e chiara. — Ma credo che bisogna soprattutto insistere sul carattere *realistico* del dramma, il quale, pur non contenendo alcuna esagerata offesa alla storia, è veramente moderno e secentesco. Infatti, tutto si riduce a questo: due donne si disputano il cuore d'un uomo; l'uomo segue il piacere e la passione; travestimento e tentato suicidio... Poppea parla come una donnina sensuale e maliziosetta; Ottavia, come una moglie gelosa; Nerone, come un innamorato qualsiasi, cattivo, vanitoso, leggiero: tutt'e tre, un po' enfaticamente, un po' vezzosamente, un po' concettisticamente, come di fatto parlavano i signori e le dame del Seicento.... — Nè è da dimenticare che qui sono quelle « situazioni », che diventeranno col tempo quasi normative del melodramma: due donne rivali in amore (Poppea-Ottavia); un uomo, respinto dalla donna ch'egli ama, e amato dalla donna ch'egli non apprezza (Ottone); una coppia d'amanti in second'ordine, che fanno la palinodia, e magari la parodia, della coppia principale (Valletto-Damigella). — Infine, è da notare che la tendenza, già precedentemente affermata,

d'usar versi corti, qui si precisa definitivamente; i cori sono ridotti allo stretto necessario; si sviluppa l'*a solo*; si moltiplicano le *ariette*, adoperate a concludere e sintetizzare le singole situazioni sceniche e psicologiche.

Queste, le tre tappe principali del melodramma, dalle origini alla metà del 600, ossia nel periodo più propriamente creativo. Nella seconda metà, non si ha più nulla di veramente nuovo. Si moltiplicano i teatri pubblici (a Venezia, si giunge al numero di diciotto!); pullulano i librettisti e gli operisti. Ma dove trovare un librettista, degno di stare a fianco di Rinuccini, Chiabrera, Busenello? Dove un operista, della statura d'un Monteverdi? Lo stesso Francesco Cavalli, lo stesso Marc'Antonio Cesti, con tutta la loro facilità vivace e pittoresca, non possono pretendere a tale onore... E tuttavia, l'opera aveva vinto definitivamente: « Le drame musical avait gagné sa cause; il s'établissait en Italie, non pas comme un spectacle mondain ni même comme une forme plus parfaite du théâtre, mai comme le théâtre même, la tragédie normale, enfin retrouvée après des siècles de barbarie, telle qu'elle avait brillé au temps de Périclès » (1).

Non starò ora qui, a fare l'elenco innumerevole dei librettisti e dei libretti (2). Basterà ricordare il *Giasone* e l'*Orontea* (entrambi del 1649) del Cavalli e del Cesti, su parole di GIACINTO ANDREA CICOGNINI (fiorentino, 1606-1660): drammi composti da questi « per mero capriccio », e pur non privi di qualche qualità di second'ordine. Nel *Giasone*, sono gli amori di

(1) ROLLAND, *Op. cit.*, p. 106.

(2) Chi se ne voglia occupare a fondo, dovrà giovarsi, oltre che delle note opere dell'ALLACCI, dei CLEMENT-LAROUSSE ET PUGIN, del VOGEL, del WOTQUENNE, del DASSORI, ecc., specialmente delle cronistorie particolari dei teatri italiani, e dei cataloghi, esistenti in biblioteche di Conservatori e Licei musicali (cfr. D. BONAMICI, *Bibliografia delle cronistorie dei Teatri d'Italia* (Livorno, Levi, 1905²); e il recente *Catalogue of Opera Librettos printed by OSCAR GEORGE THEODORE SONNECK* (Washington, Government printing office, 1914).

Medea e Giasone, le gelosie d'Egeo ed Isifile, gli amori parodistici di Besso ed Alinda, le buffonerie di Demo, gobbo e balbuziente. Nell'*Orontea*, i capricci d'una regina egiziana, che s'innamora pazzamente d'un pittore profugo, Alidoro, poi lo disprezza e fugge, e finalmente, riconosciuto figlio di re, lo sposa. Intorno a questi, le solite coppie minori di amanti gelosi, e il solito personaggio volgare e buffonesco, che si presenta anche ubbriaco. In entrambi i drammi, travestimenti, equivoci, soluzioni felici: riconciliazione delle due coppie nel primo; nel secondo, matrimonio d'*Orontea* e Alidoro. — Ricorderò anche, per la celebrità di cui godettero, a cagione delle pompe e macchine sceniche, e delle magnificenze, con cui furono rappresentate, rispettivamente a Firenze e Venezia, l'*Ipermestra* (1658) del fiorentino GIOVAN ANDREA MONIGLIA, con musica del Cavalli, e la *Divisione del mondo* (1675) del parmigiano GIULIO CESARE CORRADI, con note del Lorenzi. Le scene mutano continuamente: regge in cielo ed in terra, giardini, palagi, armerie, grotte, boschi, attendamenti, torri.... Azioni spettacolose: città che bruciano, animali e uomini volanti, cori e danze di deità, mostri infernali, giardinieri in terra ed amorini in cielo.... — Questo gusto per le pompe e i macchinismi scenici, lo si riconosce anche meglio nei più volgari librettisti del tempo. E, per esempio, nel veneziano AURELIO AURELII, autore d'una ventina di melodrammi mitologici, romanzeschi, storici, ove l'eroico è ridicolo, il sentimentale, sciocco, il comico, indecente, e dove abbondano trasformazioni magiche, apparizioni e sparizioni improvvisi d'animali e di piante, interventi d'orsi e persino di galline... È davvero incredibile la rozzezza letteraria dei librettisti! Non si tratta soltanto di rime troppo facili ed insipide, di frasi volgari o sgraziate; sì di vere sgrammaticature, costruzioni assurde, provincialismi.... Nè si salva il commediografo senese GIROLAMO GIGLI, del quale si potrà leggere, p. es., la *Genoviefa* (1685), per avere un'idea di quanto il malcostume melodrammatico degli ultimi decenni del 600 influisse pur negli ingegni migliori. Nè si salvano il PERRUCCI e lo STAMPIGLIA, che furono i primi e più illustri librettisti dell'opera *napoletana*: quell'opera, che derivata direttamente dal melodramma veneziano, dopo le prove rimaste per lungo tempo oscure

del Provenzale, s'affermò clamorosamente con Alessandro Scarlatti: « opera a base di melodia assoluta, che è quanto dire a base di canto, alla quale appunto la Scuola Napoletana dette gli inizi e la vita » (1). Andrea Perrucci (palermitano, 1651-1704), autore di quel trattato, già citato, sull'arte rappresentativa, e d'una rappresentazione sacra in napoletano, scrisse il primo melodramma indigeno rappresentato a Napoli: *Chi tal nasce tal vive ovvero Alessandro Bala* (1678). Silvio Stampiglia (di Civita Lavinia (1664-1725), scrisse la *Caduta dei Decemviri* (1697), con cui lo Scarlatti compose il suo capolavoro; ma pur qui non mancano tutt'i difetti del tempo. E basterà dire che Virginia non muore, anzi sposa il suo Icilio, e con loro, altre due coppie celebrano il matrimonio! Ciò non ostante, l'Arteaga ritenne lo Stampiglia degno di distinzione, « per essere stato uno de' primi a purgar il melodramma della mescolanza ridicola di serio e di buffonesco, degli avvenimenti intrigatissimi, e del sazievole apparato di macchine. Per altro, il suo stile è secco e privo di calore. Ignora l'arte di rendere armonioso il recitativo, e più ancora quello di render le arie musicali. — *La Caduta dei Decemviri* è il più passabile de' suoi componimenti » (2).

Tutto sommato, non pare esagerata la satira, che dei librettisti e compositori faceva nel 1721 Benedetto Marcello, quando consigliava ironicamente ai poeti di non leggere mai i classici antichi nè intendersi di musica; di richiedere agl'impresari prima di comporre, una nota della quantità e qualità delle scene, ch'essi desiderassero; d'ingarbugliare l'intreccio fino all'inverosimile, purchè fosse possibile un magnifico finale; di saccheggiare e rimanipolare le opere precedenti; di far seguire ai *recitativi*, *ariette* non aventi alcuna relazione con quelli: « Appartiene al Poeta moderno l'inventare una Favola fingendosi nella medesima *Risposte d'Oracoli*, *Naufragi reali*, *mali augurj di Bovi arrostiti*, etc. bastando solamente che sia alla notizia dei Popoli qualche *Nome Istorico delle Persone*. Tutto il rimanente adunque sarà un' *Invenzione* a capriccio, av-

(1) A. BONAVENTURA, *Op. cit.*, p. 138.

(2) STEFANO ARTEGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (Bologna, Trenti, 1783). Cito dall'ediz. veneziana del 1785 (Vol. II, 68).

vertendo sopra ogni cosa che i *Versi* non siano che *milledoicento* in circa comprese le Ariette ». In compenso, il musicista « non s'intenderà punto di Poesia, non distinguerà il *senso* dell'*Orazione*: non le *Sillabe lunghe* o *brevi*, non le *Forze di Scena*, ecc. Si guarderà poi di legger l'opera tutta per non *confondersi*, bensì la comporrà *Verso* per *Verso*, avvertendo ancora di far cambiare subito tutte l'Arie, servendosi poi nelle medesime di *motivi* già preparati fra l'Anno... » (1).

Ma, come suole accadere, mentre era in decadenza in Italia, il melodramma italiano si diffondeva per tutta Europa, a risvegliare le latenti energie musicali di Francia, Germania, Inghilterra; e dopo essere stato in auge nelle capitali, generava a sua volta le opere nazionali di quelle. Il genio italiano mostrava all'Europa, ancora una volta, la sua prodigiosa fecondità (2).

* * *

Al veneziano APOSTOLO ZENO (1668-1750) s'attribuisce il merito della riforma « poetica » del melodramma. Come suoi precursori, citansi il modenese BERNARDONI, il già citato STAMPIGLIA, il padovano PALLAVICINI (3); ed anche si possono citare il LEMENE, il CAPECE, il MANFREDI, il SILVANI.... Autori tutti, ad ogni modo, di ben scarsa importanza, sui quali non vale la pena arrestarsi. Nè indugeremo troppo su PIETRO PARIATI (reggiano, 1665-1733), nonostante le esaltazioni di qualche campanilista (4). Avventuriero d'ingegno, ma di non molte lettere e di nessun spirito poetico, il Pariati scrisse bensì un grande numero di libretti, fu bensì, dal 1714, il successore dello Stampiglia e del Bernar-

(1) B. MARCELLO, *Teatro alla moda* (Milano, Ricordi, 1883), pag. 8 sgg.

(2) Oltre il ROLLAND, *Op. cit.*; SESTO FASSINI, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento* (Torino, Bocca, 1914); HENRY PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lulli* (Paris, Champion, 1913); MARCO LANDAU, *La letteratura italiana alla corte d'Austria* (Aquila, 1880).

(3) MARCUS LANDAU, *Geschichte der italianischen Litteratur in XVIII Jahrhundert* (Berlin, Felber, 1899) p. 518 sgg.

(4) NABORRE CAMPANINI, *Un precursore del Metastasio* (Firenze, Sansoni, 1904).

doni nella carica viennese di *Kaiserlicher Kammerdichter*, e il librettista di maestri celebri, come il Porpora e il Caldara; ma le sue cose migliori sono proprio quelle composte in collaborazione con lo Zeno, alle quali fa cenno un avvertimento, premesso al penultimo tomo delle *Poesie drammatiche* di Apostolo Zeno (1): « non sono intera fatica del Signor A. Zeno; ma alternativamente v'impiegò una parte di suo studio il Signor Dottore Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, anch'egli Poeta Cesareo. Facitura del primo è la tessitura, e l'ordinazione di ciascun soggetto; e al verseggiare applicarono vicendevolmente l'uno e l'altro ». Ora, poichè in queste si trovano spesso *ariette* di pessimo gusto, e scenette comiche, qua e là, argute, ma generalmente grossolane: arie e scene che mancano nei drammi sicuramente ed interamente dello Zeno; è legittimo dedurne, d'accordo con l'«avvertimento», che il Pariati debba mettersi, insomma, nel branco dei librettisti « secentisti ». Ricorderò, tuttavia, fra i drammi scritti in collaborazione, l'*Ambleto* (1705), per aver esso in comune con l'*Amleto* shakespeareano la fonte di Sassone Grammatico: tre atti, piuttosto movimentati ed interessanti, che rappresentano specialmente le prove, alle quali il Re omicida sottopone il principe Amleto, per assicurarsi della sua pazzia. Inoltre, *Alessandro in Sidone* (1721), notevole per la comica e quasi caricaturale caratterizzazione del cinico Crate e d'Aristippo cirenaico. Infine, *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1719), « opera serio-ridicola », in cui, fra i soliti amori e gelosie, si rappresentano alcune burle meravigliose, fatte a Don Chisciotte: apparizioni e sparizioni, sfide simulate e finto torneo finale fra il Cavaliere della triste figura e i più famosi paladini dei poemi romanzeschi. Nè manca il grottesco. Ecco, p. es., l'addio di Sancio:

«Addio, signor padrone,
Uh-uh, che gran dolore:
Scoppiar mi sento il core,
Crepo, non posso più.
In questa valigetta

(1) Ordinate da Gaspare Gozzi, edite da G. B. Pasquali in Venezia, 1744 (10 voll. Gli ultimi due contengono quelle composte in collaborazione col Pariati).

C'avete una calzetta,
Quattro camicie rotte,
Un berettin da notte,
Un aco, e tre bottoni,
Le staffe, e gli speroni,
Un ferro da cavallo,
E quel butirro giallo
Che voi chiamar solete
Balsamo del Perù....».

Il meraviglioso, il comico-grottesco misto col serio, la verseggiatura trasandata: — siamo ancora, nonostante l'influenza corretttrice dello Zeno, nei limiti del melodramma « secentista », quale eccitò l'ira del Marcello.

Leggiamo ora i drammi zeniani, e ci sentiremo in tutt'altra atmosfera. — Veramente, lo Zeno, letterato eruditissimo, s'accostò al melodramma, più per scopi pratici e per interessi critici, che per poetica necessità. Tale genere, infatti, poteva dargli quella carica che assicurasse i suoi giorni; come ebbe in realtà, rimanendo dal 1718 al '28 « poeta ed istorico » di Carlo VI e di Maria Teresa, a Vienna, accanto al Pariati che l'aveva preceduto. E poi, il suo buon gusto, esercitato ai capolavori drammatici del passato, non poteva sentirsi soddisfatto dei melodrammi, quali venivano rappresentati nella sua Venezia: al suo spirito critico doveva sinceramente sorridere l'idea d'una riforma. Non aveva fatto qualcosa di simile il Trissino, per la tragedia? Non aveva tentata la stessa cosa, ancora nella tragedia, il Gravina? — Certo, fin dall'inizio (ossia dal 1696), lo Zeno ebbe chiaro in testa il programma di riforma: quello stesso che più tardi espresse nella « dedica », premessa alle *Poesie sacre drammatiche*: « E quanto a' drammi, ben tosto mi avvidi, che alla gravità del Vostro costume, colla dignità del Vostro carattere, nulla era più disadatto, e contrario, che il far comparire su le vostre Scene quel comico, ed effeminato, che introdotto dall'abuso dell'arte, e sostenuto dalla scostumatezza del secolo, i personaggi o per grado più eminenti, o per fama più celebri travisava, e sfigurava in maniera, che tutt'altro sembravano, che quali erano stati, e quai dovevano, anche finti, rassomigliare: onde riso piuttosto e disprezzo, che attenzione e stima, nell'animo de' più dotti al-

meno, e più assennati, sconciamente eccitavano. Quindi, non perdendo giammai di vista l'esemplare, ch'io mi ero proposto, andai scegliendo dall'antichità greca, e romana, e dalla barbara ancora, que' Principi, e quegli Eroi, che della gloria del loro nome e dell'altezza delle imprese loro le carte degli Scrittori, e la memoria de' posterì anche oggi giorno riempiono. Dovunque poi nel racconto della illustre loro vita io mi abbattea ad osservare o maturità di consiglio ne' dubbi affari, o magnanimità di perdono nell'offese sofferte, o moderazione ne' tempi prosperi, o fortezza ne' casi avversi; dovunque io trovava memorabili esempj o di costante amicizia, o di amor conjugale, o di man forte a sollievo degl'innocenti, o di cor generoso a ristoro de' miserabili; dovunque in fine mi si affacciavano atti di beneficenza, commendate ne' Principii, quanto più necessarie: io tutto esponendo, e imprendendo altresì ne' miei versi, ne concepiva ogni volta un interno compiacimento ».

Personaggi alti, presentati con solennità stilizzata; argomenti gravi, con svolgimento e soluzione morali: ecco insomma i punti principali della riforma voluta. Più tardi, in una lettera del 1730 diretta al Gravisi, il poeta dirà che, agl'inverisimili che provengono dalla necessità e natura del melodramma (ariette, mutazioni di scena, ecc.), eran da aggiungere con biasimo particolare quelli derivanti dalla poca avvertenza del poeta che non conserva l'unità dell'azione, non la conformità dei caratteri, non il decoro della scena tragica, non il buon costume a purgazione degli affetti, non il movimento di questi a compassione o a terrore, non le convenienze di un sviluppo o di uno scioglimento alle buone regole accomodate. Questi mali si possono e si devono levar dal teatro nazionale... Vero è che, su le scene moderne di qualunque ordine e condizione, regna di soverchio una passione effeminata, cioè l'amore, senza cui sembra non si possa compor favola rappresentativa plausibile; in che sono anch'io di parere che si pecchi molto e che si dovrebbe metter compenso » (1). Così viene precisato che lo Zeno aveva inteso scrivere drammi musicali, che non

(1) Vedila citata (dal Tomo IV, 756, delle *Lettere di A. Z.*). da LUIGI PISTORELLI, *I melodrammi di A. Zeno* (Padova, Salmin, 1894).

differissero sostanzialmente dalle tragedie, escluse le unità di tempo e di luogo, impossibili a mantenere con le esigenze scenografiche e coreografiche, ritenute intrasgredibili: decoro quindi e conformità di caratteri, sviluppo e soluzione distribuiti in cinque o tre atti, argomenti preferibilmente storici, con l'inevitabile intreccio amoroso.... Ma con quale amarezza dovette poi confessare al Muratori che il lungo esercizio gli aveva fatto conoscere che, « dove non si dà in molti abusi perdesi il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto. Più che si vuole star sulle regole, più si dispiace; e se il libretto ha qualche lodatore, la scena ha poco concorso » (1).

Il programma poetico dello Zeno non fu, tuttavia, come sembrerebbe, suggerito soltanto dall'ammirazione per la tragedia classica. Un'influenza diretta assai importante fu infatti esercitata dalla tragedia francese del 600. Non dico questo, semplicemente perchè almeno tre drammi, per confessione stessa dello scrittore, derivano dal Racine (*Ifigenia*, 1718; *Andromaca*, 1724; *Gioaz*, 1726), ed altri, dal La Calprenède (*Faramondo*, 1699), dal Rotrou (*Venceslao*, 1703), dal La Motte (*Mitridate*, 1728). Forse che non riconoscono altri drammi, per fonti, Sassone Gramatico (*Sirita*, *Svanvita*), il Giraldu (*Enone*), il Trissino (*I rivali generosi*)?... Parlo d'influenza, in quanto nella riforma melodrammatica zeniana vedo lo spirito che regola la tragedia secentesca francese; e perchè appunto l'unità e verosimiglianza dell'azione, prevalentemente storica o pseudo-storica, la nobiltà e conformità dei caratteri, l'esclusione del comico, l'intreccio semplice determinato da una vicenda d'amore, sono caratteristiche della tragedia del Corneille e del Racine. Dal Corneille lo Zeno può aver presa la psicologia dell'eroe, il quale, combattuto, piuttosto meccanicamente, fra il dovere e l'amore, alla fine trionfa col dovere; da Racine, la psicologia della passione, più umana, più veritiera che non fosse nei librettisti, ahimè, del 600...

Ma altro è il programma, altra l'esecuzione; e questa, ora, bisogna considerare. — Tecnicamente, sono da

(1) L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia*, t. II, cap. 6.

notare, come effettuate, la riduzione massima del coro, confinato al termine dell'azione; l'uso garbato del monologo; la limitazione dell'*aria*, posta di solito alla fine delle scene o degli atti; l'abolizione delle lunghe narrazioni; evitate le uccisioni sulla scena; conclusioni liete, col trionfo dell'amore e della giustizia, e magari con la consacrazione d'un matrimonio; infine, una pompa esteriore, « per maggiore nobiltà della Scena ». Nè da tale tecnica s'allontanano le *azioni sacre*, od *oratorii*, dello Zeno: « lo gli ridussi — come dice lo stesso scrittore — a poco a poco, giusta i precetti, a unità di azione, e di tempo, e per lo più ancora di loco; e procurai finalmente di ordinarli in guisa, e di stenderli, che fossero non solamente cantabili, ma rappresentabili ancora; sicchè, quando loro si fosse data una maggiore estensione, e la convenevole distribuzione...., eglino *sacre musicali Tragedie* ragionevolmente nomar si potessero » (1). — Si può anche aggiungere che lo stile, spesso retorico e qualche volta pedantesco, si mantiene tuttavia in una linea piuttosto nobile; la verseggiatura, non facile, ma neppure stentata; il dialogo corretto, ed abile il taglio delle scene.

Tutto ciò però non basta ancora, perchè allo Zeno si possa tranquillamente attribuire il nome di poeta. — Leggiamo pure i migliori drammi zeniani: la *Griselda* (1701), l'*Ifigenia in Aulide* (1718), il *David* (1724), il *Batista* (1726). Dove sono delle creature viventi? Vi si sente, sì, lo sforzo di dar rilievo all'umiltà e all'amore di Griselda; alla trepida devozione d'*Ifigenia*, e al doloroso amore materno di *Clitennestra*; ai folli sospetti, rancori, invidie, di *Saul*; alle torbide incertezze d'*Erode*... Ma *Griselda* e *Ifigenia*, in realtà, sono statiche e monocordi; e *Clitennestra*, *Saul*, *Erode*, appaiono ricchi psicologicamente solo per enunciazione ed

(1) A. ZENO, *Op. cit.*, t. VIII, p. VIII. — (Cfr. D. ALALEONA, *Op. cit.* p. 213, dove si dice che, dopo i primordi del 600, nell'*oratorio* « il dialogo si andò a sua volta accrescendo e sviluppando, la rappresentazione uditiva si completò e si perfezionò, il racconto si personificò, lo stile monodico e rappresentativo ebbe prevalenza sulla polifonia; e così si arrivò all'*Oratorio* pienamente sviluppato »).

enumerazione critica, non per sintesi potente di poesia. — Dove sono, almeno, l'effusioni liriche, ardenti o gentili? Non dirò che le ariette sieno sciocche, o ridondanti; ma esse mancano di sapore. Corrono e scorrono, senza lasciar traccia: nessuna armonia ci seduce, nessuna immagine ci colpisce, nessuna idea ci costringe a tornare indietro e rileggere... 'Si vegga, per esempio, uno dei passi migliori dello Zeno: un monologo di Clitennestra:

«Figlia, figlia, ove sei?
 Tu senza me correre a morte? In vita
 Io senza te qui rimanermi? e al pianto?
 Ferma. Ah! tu non m'ascolti, o forse or cadi.
 Ecco in quest'ora, in questo
 Punto la mano, e il ferro
 Alza l'empio ministro. In questo il vibra
 Nella tenera gola. In questo spira
 L'alma innocente. Ascondi, Febo, ascondi
 In notte eterna il giorno.
 Altre volte gli Atridi
 T'han costretto a fuggir colmo d'orrore,
 Per non mirar meno esecrando eccesso.
 E tu ferro crudel, dopo la figlia,
 Vieni, e me pure uccidi. E quello, è questo
 Lo stesso sangue. Qual pietà te arresta?
 Qual furor me sospinge?
 Già vengo. Già m'appresso.
 Già sono all'ara. Al sordo
 Nume, all'empio marito,
 Già su gli occhi mi sveno; e della figlia
 Sul caro busto esangue
 M'esce tra i freddi baci e l'alma e il sangue.

Ah! che se fossi estinta,
 Non sentirei così
 La fiera doglia mia
 Peggior di morte.

Ma, se la cara figlia,
 Ch'era il mio cor, morì,
 Esser non può, che sia
 Del fiero mio dolor l'alma più forte».

Aurea mediocrità. Più oltre, la modestissima musa zeniana non può pervenire...

A giustificare, in un certo senso, la deficienza artistica d'Apostolo Zeno, si possono ricordare gl'innumerevoli impedimenti tecnici opposti al librettista del 700. « Il buon effetto d'un dramma — scrive il Baretto, in difesa del Metastasio — si sa che dipende in gran parte dalla musica, al servizio della quale essendo principalmente ogni dramma destinato, è forza che il poeta desideroso d'ottenere quell'effetto, abbia riguardo alla musica e alle ristrette facoltà di quella, forse più che non conviene alla propria dignità. Acciocchè dunque le facoltà della musica si possano dilatare quanto più permette la lor natura, è forza che ogni dramma non oltrepassi un certo numero di versi, e che sia diviso in tre soli atti, e non in cinque, come le aristoteliche regole richiederebbono. È forza che un'aria non esca dietro un'altra dalla bocca dello stesso personaggio. È forza che tutti i recitativi sieno brevi, e rotti assai dall'alterno parlare di chi appare in iscena. È forza che due arie dello stesso carattere non si seguano immediatamente, ancorchè cantate da due diverse voci, e che l'allegria, verbigrizia, non dia ne' calcagni all'allegria o la patetica alla patetica. È forza che il primo e second'atto finiscano. È con un'aria di maggior impegno che non l'altre sparse qua e là per quegli atti. È forza che nel secondo e nel terzo atto si trovino due belle nicchie, una per collocarvi un duetto o un terzetto, senza scordarsi che il duetto dev'essere sempre cantato dai due principali eroi, uno maschio e l'altro femmina... Aggiungiamo a tutte queste leggi anche quell'altra assolutissima delle decorazioni per cui il poeta è forza che somministri il modo al pittore di spiegare i suoi più vasti talenti... » (1). Passo assai istruttivo, che rende inutili, direi, le pagine simpaticamente pittoresche, ma non molto esatte, della Vernon Lee, dedicate al meccanismo scenico, e all'influenza della musica e degli esecutori sulla composizione del libretto (2). — Ma badiamo che codeste

(1) Ho presente l'ed. *Le più belle pagine di G. Baretto*, scelte da F. Martini (Milano, Treves, 1921) p. 141-2.

(2) V. LEE, *Il Settecento in Italia* (Milano, Dumolard, 1882)

eran difficoltà solo apparenti, e, se mai, unicamente per i veri poeti, bisognosi di libertà; chè, invece, i verseggiatori dozzinali, i mestieranti, dovevano anzi trovare nella fissità delle regole e prescrizioni un aiuto meraviglioso. E difatti, innumerevoli furono i librettisti... La verità è che Apostolo Zeno non era un vero poeta: se fosse stato, nessuna difficoltà avrebbe potuto impedirgli ciò che di fatto non impedì a Pietro Metastasio: la creazione di capolavori.

PIETRO METASTASIO

Pietro Trapassi, ribattezzato Metastasio dal suo protettore e maestro Gian Vincenzo Gravina, trascorse una vita quasi interamente felice. Nato a Roma nel 1698 da povera famiglia, oriunda di Assisi, ebbe la fortuna d'incontrare un uomo generoso, e d'ingegno acuto, se pur pedantesco, il quale gli diede i mezzi per studiare e coltivare il suo genio poetico. Morto il Gravina, e dopo un breve periodo di dissipazione, andato a Napoli, ebbe la seconda fortuna d'essere conosciuto, ammirato ed amato dalla celebre e matura « virtuosa », Marianna Bulgarelli, sotto la cui ispirazione scrisse l'opera che lo rese immediatamente celebre: la *Didone* (1724). La terza grande fortuna gli capitò qualche anno dopo, quando, celeberrimo, fu chiamato a Vienna come « poeta cesareo » (1730): quivi, ben stipendiato, riverito da tutti, amato dalla contessa Marianna Pignatelli d'Althann, poté trascorrere tranquillamente i molti anni della sua verde vecchiaia, fino alla morte (1782).

Il Metastasio fu « arcade » e lirico arcadico; teorico del dramma; soprattutto autore drammatico; fu anzi il primo autore italiano, dedito quasi esclusivamente al

(Vedi il Capitolo, dedicato a *Metastasio e l'opera*). Cfr. il GOL-
DONI, *Memorie* (Parte Prima, Cap. XXVIII), dove racconta dell'intemerata avuta per l'*Amalasunta*: « Voi dunque non sapevate, che il dramma in musica fosse un'opera imperfetta, sottoposta a regole ed usi, privi, è vero, di senso comune, ma che bisogna seguitar a rigor di lettera?.... »

teatro, celebre in Italia e fuori. Non a torto fu coniata alla sua morte una medaglia « Sophocli italico »; nè a torto il Calsabigi sostenne che senza musica i drammi metastasiani fossero « perfette e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre nazioni » (1); nè a torto alcune compagnie li recitarono. Veramente il Metastasio aveva il senso del teatro; meglio, il senso della vita drammatica; più ancora, la potenza creativa dei personaggi.

Cominciò a scrivere melodrammi, quando lo Zeno aveva già realizzata, dal punto di vista teorico, critico, programmatico, la sua riforma. Di fatto, Metastasio non va oltre lo Zeno, sotto codesto riguardo; e quando, in tardissima età, scrive l'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotele* (2), ch'è veramente l'apologia della sua stessa opera, non fa che discutere e legittimare esteticamente la riforma zeniana. Limitare, e sostanzialmente rinnegare, il valore delle unità di tempo e di luogo; non dare alcuna importanza alla divisione di cinque atti; ammettere una certa combinazione e fusione dei *generi*; accettare le catastrofi felici...: non era tutto ciò pur dentro il programma austero d'Apostolo Zeno? La stessa difesa delle *arie*, dei *duetti* e *terzetti*, considerati come strofe di coro greco; la stessa raccomandazione della semplicità, nobiltà, eleganza, non rientravano bene nel giro della riforma del suo predecessore? — Senonchè lo Zeno, architetto della nuova costruzione melodrammatica, aveva lavorato con legno piuttosto arido; mentre il Metastasio ebbe a sua disposizione del materiale vivo: l'esito non poteva non essere profondamente diverso. In realtà, il dramma metastasiano, pur quando svolge vieti argomenti e situazioni trite, (ed è stato giustamente osservato come il Metastasio non abbia mai completamente inventato un argomento, ma neppure, d'altra parte, riprodotta una favola con pedissequa fedeltà), questo dramma, dico,

(1) *Opere* di PIETRO METASTASIO (Mantova, Pazzoni, 1819) Tomo IV (*Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi*, p. 183). La *Dissertazione* fu premessa, la prima volta, all'edizione parigina metastasiana del 1755.

(2) In *Opere* cit. Tomo XVI (Pubblicato la prima volta nel 1782).

ha un procedere rapido, ardito, vivace, con numerosi cambiamenti e colpi di scena, con avvicendamento continuo di personaggi, i quali, appena compiuto il loro ufficio, son messi alla porta; con sapiente gradazione di effetti, sì che il « colpo di scena » abbia tuttavia una certa preparazione, e l'intreccio, appena accenni ad oscurarsi l'interesse, si chiarisca e semplifichi, per poi oscurarsi e complicarsi novamente; infine, con una ben calcolata successione di stati d'animo, sicchè si passi da una scenetta realistica con qualche venatura comica e umoristica, a un'altra, tenera e sentimentale, e a una terza, seria ed impressionante, ed ogni atto termini con una scena commovente, l'ultima con una soluzione gradevole...

Gradevole al gusto del Settecento? — Quando il Metastasio difendeva il gusto popolare, come quello che più genuinamente e veracemente sapesse e potesse giudicare le opere poetiche, egli certo pensava al *suo* pubblico, entusiasta de' *suoi* drammi; pensava, in generale, al pubblico settecentesco. « Und gerade was ihm bei der Nachwelt am meisten geschadet hat — die Oberflächlichkeit, das Vermeiden tragischer Katastrophen, der Optimismus, die bei Vermeidung aller äusserlichen Unanständigkeit etwas laxe Moral, das salongemässe Benehmen aller seiner dramatischen Figuren selbst in den leidenschaftlichsten, erregtesten Scenen, mit einem Worte das Höfische, conventionell Vornehme, verbunden mit einer sich stets massvol äussernden schönen Sentimentalität — machten ihn zum Liebling der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit, die gewaltige, zerstörende Leidenschaften und unversöhnliche Kontraste scheute » (1). Al pubblico settecentesco dovevan certo piacere le superficialità, le soluzioni felici, l'ottimismo, la rilassatezza morale, le maniere cortesi e salottiere, il sentimentalismo misurato; ma la tecnica drammatica metastasiana era, di per sè sola, sufficiente a garantire il buon successo, non solo dinanzi al pubblico del 700, ma di tutt'i tempi; e le caratteristiche notate dal Landau sono pur quelle che piacciono ancora ai pubblici popolari.

Oltre che « uomo di teatro », il Metastasio fu un

(1) MARCUS LANDAU, *Geschichte der ital. Litt. in XVIII Jahrhundert*, già cit., p. 532-3.

artista, che ebbe il senso della vita drammatica; ossia sentì che nella vita il dramma incomincia là dove s'inizia un contrasto, e però l'azione scenica è tanto più drammatica, quanto più vivo è il contrasto rappresentato. Guardando attorno, nella società, osservandosi dentro, nella sua stessa anima, egli riconobbe che le due forze essenziali contrastanti erano l'ideale e la realtà, la virtù e il senso, il dovere e l'istinto. Fu illuminato in ciò, certamente, dalle tragedie del Corneille e del Racine; ma nel 700, il contrasto era abbastanza vivo, perchè s'imponesse alla sua attenzione: ad un idealismo pomposo e retorico, enfaticamente ostentato, corrispondendo un'azione sensuale, interessata, godereccia. E poi, il contrasto non era forse dentro di lui, devoto all'ideale, e insieme attaccato, ai beni del mondo? — Di fatto, ogni opera metastasiana è concepita fundamentalmente come contrasto. Fra l'amore e il dovere, in *Didone abbandonata* (1724); fra la forza materiale e morale, in *Catone in Utica* (1727); fra l'affetto d'amico e la devozione di figlio, in *Artaserse* (1730); fra l'amicizia e la passione, in *Olimpiade* (1733); fra l'amicizia e la giustizia, nella *Clemenza di Tito* (1734); fra l'amor di patria e la riconoscenza d'amico, in *Temistocle* (1736); fra l'amor di patria e tutti gli affetti e i beni terreni in *Attilio Regolo* (1737)... Nè il contrasto è soltanto fra i personaggi, ciascun di questi incarnando o simbolizzando un sentimento in antitesi; talvolta è nella stessa anima d'un solo personaggio. Accanto a una drammaticità piuttosto esteriore, ecco dunque un'altra, interiore. Certamente, se tali contrasti rimanessero allo stato critico-teorico, ossia fossero semplicemente pensati come problemi di psicologia, si avrebbero dei drammi, freddi e inefficaci, come quello dello Zeno. Di fatto, essi sono sentiti sinceramente, oserei dire *sofferti*; e però son nate delle opere calde, vive, poetiche. Evidentemente, oltre al senso della vita drammatica, Metastasio possedeva quella potenza, onde i personaggi non son più fantocci, sì creature viventi.

Ma, secondo me, tutto ciò non si sarebbe potuto realizzare, se non in una *coscienza* svegliata e sensibilissima. Ecco la grande novità. Per tutto il 600 la « coscienza » era mancata: perciò, sul palcoscenico s'erano avute la commedia dell'arte, la tragedia e com-

media d'imitazione classicista, il dramma spagnolesco. Nel 700 essa riappare anche sulle scene, e il primo a testimoniarla fu il Metastasio. Se anche s'ammette che il trionfo metastasiano fosse dovuto ad altri fattori, bisogna riconoscere che fu ben meritato, e anche oggi appare giustificatissimo. « Metastasio, che cercava la tragedia con la testa, era per il carattere un arcade, tutto Nice e Tirsi, tutto sospiri e tenerezze. Da questa natura idillica poteva uscire l'elegia, non la tragedia. Aveva, come il Tasso, grande sensibilità, molta facilità di lacrime, ma superficiale sensibilità, che poteva increspare, non turbare il suo mondo sereno » (1). Tesi del De Sanctis, ripresa e svolta riccamente dal Russo, che ha appunto cercato di dimostrare che « il cicisbeismo, il cortigianesimo, l'arcadismo letterario, le tre note spirituali del secolo, sono anche le note spirituali del suo inclito poeta »; che il poeta arcade, il poeta da camera, l'autore di serenate, il drammaturgo, concordano nel rivelare, sotto pretese eroiche, una realtà idillica; che i drammi metastasiani possono essere distinti in *sentimentali* (*Didone*, *Issipile*, *Demetrio*, *Olimpiade*, *Demofoonte*), *eroico-sentimentali* (*Adriano in Siria*, *Achille in Sciro*), *eroici* (*Catone*, *Clemenza di Tito*, *Temistocle*, *Attilio Regolo*), e che quest'ultimi sono d'un letterato, o « produttore », solo i primi d'un « poeta »: « Non lo Zeno, ma il Tasso, il Guarino, il Marino, sono i predecessori del Metastasio, o, rovesciando i termini, di questi autori appunto è epigono il Metastasio ». Il Russo accetta anche l'altra tesi desanctisiana, per cui il periodo musicale della vecchia letteratura giungerebbe alla sua crisi risolutiva col Metastasio: « La vecchia letteratura muore col Metastasio, e muore come gli eroi dei suoi melodrammi, cantando un'arietta » (2). — Ma io questo non credo. A me pare che considerare la coscienza del Metastasio come esclusivamente idillica ed elegiaca, sia guardarla da un solo aspetto, non nella sua interezza; che potenziarne l'opera, come effusione canora, dialogazione musicale, significhi sostanzialmente svalutarla, negandole ogni serietà e novità di conte-

(1) DE SANCTIS, *Storia lett. it.*, Vol. II, p. 333.

(2) LUIGI RUSSO, *Metastasio* (Bari, Laterza, 1921²) p. 35 e 186.

nuto ; che condannare in blocco tutt'i drammi « eroici » del Metastasio, sia chiudere gli occhi dinanzi ad evidenti bellezze per timore d'essere colto in contraddizione ; che infine, proclamare la morte della « vecchia letteratura » nel suo nome, sia misconoscere il suo più giusto titolo di gloria... Non nego che una corda della sua cetra sia idillico-elegiaca, che il suo verso sia mirabilmente armonioso, che il suo « eroismo » abbia qualche accento retorico, e che qualcosa finisca veramente con lui. Ma bisogna aggiungere, se si vuol essere esatti, e giusti, che il Metastasio sentì anche l'onore, la generosità, l'amicizia, la passione, l'amor di patria ; che, accanto alle melodie cantabili delle ariette, e duetti e terzetti, v'è l'armonia del dialogo, complessa, energica, recitabile, la quale è, nelle stesse intenzioni del poeta, ben più importante delle altre ; che pur fra i « drammi eroici » v'è qualche capolavoro, ove la retorica è sopraffatta dalla poesia ; che infine col Metastasio, mentre finisce l'arte del Rinascimento, considerata come pura immaginazione ed armonia, comincia l'arte moderna, come affermazione d'una coscienza morale e civile. Si può e deve discutere sui limiti di codesta coscienza ; ma non è giusto negarla, oggi specialmente che il Romanticismo ha vinta la sua battaglia, e il Risorgimento ha esaurito il suo programma.

Didone abbandonata rappresenta il contrasto fra l'amore e il dovere. Ma nè Didone è tutta amore, nè Enea è tutto dovere ; chè nell'una lottano fra loro amore, orgoglio femminile, dignità regale ; nell'altro, tenerezza, pietà, presentimento d'eroico destino. La loro vita artistica è appunto determinata da codeste apparenti contraddizioni, e reali complessità psicologiche : vita, che certo è maggiore in Didone, a volta a volta ironica, rabbiosa, astuta, sospettosa, civetta, impulsiva, vendicativa, disperata, ma sempre agente ; mentre Enea, incerto e ondeggiante, disposto sempre a dar ragione a chi parla per ultimo, rimane per tutto il dramma sostanzialmente inattivo. Eppure, non si potrebbe pensare l'una senza l'altro ; e la *coppia* è magnifica :

DIDONE — Come! ancor non partisti? Adorna ancora
 Questi barbari lidi il grande Enea?
 E pure io mi credea
 Che, già varcato il mar, d'Italia in seno

In trionfo traessi
Popoli debellati, e Regi oppressi.

ENEAS — Quest'amara favella
Mal conviene al tuo cor, bella Regina:
Del tuo, dell'onor mio
Sollecito ne vengo. Io so che vuoi
Del Moro il fiero orgoglio
Con la morte punir.

DIDONE — E questo è il foglio.

ENEAS — La gloria non consente,
Ch'io vendichi in tal guisa i torti miei:
Se per me lo condanni...

DIDONE — Condannarlo per tel troppo t'inganni:
Passò quel tempo, Enea,
Che Dido a te pensò. Spenta è la face,
E sciolta la catena,
E del tuo nome or mi rammento appena.

ENEAS — Pensa che il Re de' Mori
È l'orator fallace.

DIDONE — Io non so qual ei sia, lo credo Arbace.

ENEAS — Oh Dio! con la sua morte
Tutta contro di te l'Africa irriti.

DIDONE — Consigli or non desio:
Tu provvedi a' tuoi regni, io penso al mio.
Senza di te finor leggi dettai;
Sorgere senza di te Cartago io vidi.
Felice me, se mai
Tu non giungevi, ingrato, a questi lidi!

ENEAS — Se sprezzi il tuo periglio,
Donalo a me: grazia per lui ti chieggo.

DIDONE — Sì, veramente io deggio
Il mio regno e me stessa al tuo gran regno:
A sì fedele amante,
Ad Eroe sì pietoso, a' giusti preghi
Di tanto intercessor nulla si nieghi (*Va al tavolino*)
Inumano! Tiranno! È forse questo
L'ultimo dì, che rimirar mi dei:
Vieni su gli occhi miei;
Sol d'Arbace mi parli, e me non curi!
T'avessi pur veduto
D'una lagrima sola umido il ciglio!

L'OPERA MUSICALE

Uno sguardo, un sospiro,
Un segno di pietade in te non trovo;
E poi grazie mi chiedi?
Per tanti oltraggi ho da premiarti ancora!
Perchè tu lo vuoi salvo, io vo' che mora (*soscrive*).

ENEAS — Idol mio, che pur sei
Ad onta del destin l'idolo mio,
Che posso dir? Che giova
Rinnovar co' sospiri il tuo dolore?
Ah! se per me nel core
Qualche tenero affetto avesti mai,
Placa il tuo sdegno, e rasserena i rai.
Quell'Enea tel domanda,
Che tuo cor, che tuo bene un dì chiamasti;
Quel che sin ora amasti
Più della vita tua, più del tuo soglio;
Quello...

DIDONE — Basta; vincesti: eccoti il foglio.
Vedi quanto t'adoro ancora ingrato.
Con un tuo sguardo solo
Mi togli ogni difesa, e mi disarmi.
Ed hai cor di tradirmi? e puoi lasciarmi?
Ah, non lasciarmi, no,
Bell'idol mio:
Di chi mi fiderò,
Se tu m'inganni?
Di vita mancherei
Nel dirti addio;
Che viver non potrei
Fra tanti affanni.

Quella coppia d'innamorati, cui il destino divide, è così viva, che non meraviglia ritrovarla nel *Catone in Utica*, sotto i nomi di Cesare e Marzia; l'uno, combattuto fra l'amore e l'ambizione, l'altra, fra l'amore e l'ideale repubblicano. Nè stupisce risentire certi accenti ingenui ed appassionati di Didone nelle parole di Marzia. Ma questo dramma si svolge, fundamentalmente, intorno ad un altro contrasto: fra la potenza materiale e reale di Cesare, e la potenza morale e ideale di Catone; e codesto contrasto è assai vivo, sebbene la serenità cesariana appaia più artisticamente resa, che non la rigidità catoniana.

- CATONE — Lascia dell'armi
L'usurpato comando; il grado eccelso
Di Dittator deponi; e come reo
Rendi in carcere angusto
Alla patria ragion de' tuoi misfatti.
Questi, se pace vuoi, saranno i patti.
- CESARE — Ed io dovrei...
- CATONE — Di rimanere oppresso
Non dubitar, che allora
Sarò tuo difensore.
- CESARE — (E soffro ancora!)
Tu sol non basti. Io so quanti nemici
Con gli eventi felici
M'irritò la mia sorte; onde potrei
I giorni miei sacrificare invano.
- CATONE — Ami tanto la vita, e sei Romano?
In più felice etade agli avi nostri
Non fu cara così. Curzio rammenta,
Decio rimira a mille squadre a fronte,
Vedi Scevola all'ara, Orazio al ponte
E di Cremera all'acque,
Di sangue e di sudor bagnati e tinti,
Trecento Fabj in un sol giorno estinti.
- CESARE — Se allor giovò di questi,
Nuocerebbe alla patria or la mia morte.
- CATONE — Per qual ragione?
- CESARE — È necessario a Roma
Che un sol comandi.
- CATONE — È necessario a lei
Ch'egualmente ciascun comandi e serva.
- CESARE — E la pubblica cura
Tu credi più sicura in mano a tanti
Discordi negli affetti e ne' pareri?
Meglio il voler d'un solo
Regola sempre altrui. Solo fra' Numi
Giove il tutto dal ciel governa e muove.
- CATONE — Dov'è costui, che rassomigli a Giove?
Io non lo veggo, e se vi fosse ancora,
Diverrebbe tiranno in un momento.
- CESARE — Chi non ne soffre un sol, ne soffre cento.

L'OPERA MUSICALE

CATONE — Così parla un nemico

Della patria e del giusto. Intesi assai:

Basta così.

Nell'*Artaserse*, i personaggi appaiono piuttosto *costruiti*: Artabano è inverosimile, Mandane ricalca le orme della corneilliana Chimène, Arbace è passivamente lirico... Ma Artaserse è studiato con acume, ne' suoi tormenti d'uomo, che deve vendicare il padre assassinato, giudicare l'assassino, liberarsi dal suo supposto rivale e insieme salvare il presunto colpevole, l'amatissimo amico. C'è del sentimento vero, non del sentimentalismo. E se questo è nella figurazione del pastorello Alceste, non è in Cleonice (*Demetrio*); se in Megacle, non in Aristea (*Olimpiade*). Esso lascia appena qualche traccia in *Tito*, *Temistocle*, *Attilio Regolo*, i cui protagonisti rappresentano in realtà un progresso notevolissimo verso quella serietà e profondità, alle quali il poeta aspirava. Tito, infatti, conserva costantemente dignità e nobiltà di parole e di gesti, che non esclude la vivacità di sentimenti. Se benefica, non si pavoneggia; se rinunzia all'amore, non s'atteggia ad eroe; se si vede misconosciuto e tradito, non declama sull'ingratitude umana, ma si mostra serenamente addolorato. I suoi intimi contrasti sono espressi con naturalezza:

«E dove mai s'intese

Più contumace infedeltà! Poteva

Il più tenero padre un figlio reo

Trattar con più dolcezza? Anche innocente

D'ogni altro error, saria di vita indegno

Per questo sol. Deggio alla mia negletta

Disprezzata clemenza una vendetta.

(*Va con isdegno verso il tavolino e s'arresta*).

Vendetta! Ah Tito! e tu sarai capace

D'un sì basso desio che rende eguale

L'offeso all'offensor? Merita in vero

Gran lode una vendetta, ove non costi

Più che il volerla. Il torre altrui la vita

È facoltà comune

Al più vil della terra; il darla è solo

De' Numi e de' Regnanti. Eh viva... Invano

Parlan dunque le leggi? Io lor custode

Le eseguisco così? Di Sesto amico
 Non sa Tito scordarsi? Han pur saputo
 Obliar d'esser padri e Manlio e Bruto.
 Sieguansi i grandi esempi. (*siede*) Ogni altro affetto
 D'amicizia e pietà taccia per ora.
 Sesto è reo; Sesto mora. (*sottoscrive*) Eccoci alfine
 Su le vie del rigore (*s'alza*): eccoci aspersi
 Di cittadin sangue; e s'incomincia
 Dal sangue d'un amico. Or che diranno
 I posterì di noi? Diran che in Tito
 Si stancò la clemenza,
 Come in Silla e in Augusto
 La crudeltà. Forse diran che troppo
 Rigido io fui; ch'eran difese al reo
 I natali e l'età; che un primo errore
 Punir non si dovea; che un ramo infermo
 Subito non recide
 Saggio cultor, se a risanarlo invano
 Molto pria non sudò; che Tito alfine
 Era l'offeso; e che le proprie offese,
 Senza ingiuria del giusto,
 Ben poteva obbliar... Ma dunque io faccio
 Sì gran forza al mio cor? Nè almen sicuro
 Sarò ch'altri m'approvi? Ah non si lasci
 Il solito cammin. Viva l'amico, (*lacera il foglio*)
 Benchè infedele; e se accusarmi il mondo
 Vuol pur di qualche errore,
 M'accusi di pietà, non di rigore.

(*Getta il foglio lacerato*)».

Analogamente, Temistocle, che, posto fra la gratitudine dovuta a Serse per la sua generosa ospitalità, e la fedeltà dovuta alla patria, non tentenna, e risolve di morire, piuttosto che trasgredire uno dei due sacri doveri; Temistocle è una figura che non ha nulla di vacuo e pomposo, nulla di idillico-sentimentale. Quando proclama ch'egli nella patria ama tutto:

«... le ceneri degli avi,
 Le sacre leggi, i tutelari Numi,
 La favella, i costumi,
 Il sudor che mi costa,
 Lo splendor che ne trassi,
 L'aria, i tronchi, il terren, le mura, i sassi »;

sentiamo che, sotto le parole altisonanti, è pure della sincerità. — Attilio Regolo è un Temistocle, purificato da ogni delitto di passione terrena. Esaltato dall'idea della gloria, inebbiato di morte, Regolo infatti rompe gli indugi frammessi dai governanti romani, incerti e timorosi; consiglia risolutamente di respingere le proposte dei Cartaginesi; resiste alle lusinghe dell'amicizia che prega, dell'amor filiale che implora, dell'inimicizia che ammira, dello stesso popolo romano che vorrebbe salvare un cittadino sì magnanimo. Additati ai figli e agli amici i doveri che tutti hanno verso la patria, superiori ad ogni altro, si congeda dal popolo con parole veramente sublimi:

«Romani, addio. Siano i congedi estremi
 Degni di noi. Lode agli Dei, vi lascio,
 E vi lascio Romani. Ah conservate
 Il libito il gran nome; e voi sarete
 Gli arbitri della terra, e il mondo intero
 Roman diventerà. Numi custodi
 Di quest'almo terren, Dee protettrici
 Della stirpe d'Enea, confido a voi
 Questo popol d'eroi: sian vostra cura
 Questo suol, questi tetti e queste mura.
 Fate che sempre in esse
 La costanza, la fè, la gloria alberghi,
 La giustizia, il valore. E, se giammai
 Minaccia al Campidoglio
 Alcun astro maligno influssi rei,
 Ecco Regolo, o Dei: Regolo solo
 Sia la vittima vostra; e si consumi
 Tutta l'ira del Ciel sul capo mio.
 Ma Roma illesa... Ah qui si piange! Addio!»

- Tutti codesti caratteri non saranno «tragici»; ma sono certamente caratteri seri, sensibili all'onore, all'amicizia, all'amor patrio, ai doveri civili, e insomma caratteri di complessa umanità. Non saranno «eroici»; ma o rivelano la loro costituzione spirituale d'uomini comuni, e, in tal caso, si avvicinano all'umana realtà, colorandola della sensibilità e dell'ideologismo settecenteschi; oppure mostrano uno sforzo, una tensione di sentimenti e d'idee, che appare singolarmente significativo ed im-

portante, al principio del 700. In tal caso, anche la « stilizzazione eroica » acquista un valore. Oso dire che non si può intendere l'*eroe* alfieriano, senza il precedente *eroe* metastasiano; allo stesso modo che non si può comprendere il movimento civile, sociale, patriottico nel secondo Settecento, se non si ammette la sincerità del civismo e patriottismo; pur nella loro indeterminatezza, negli spiriti superiori del primo Settecento. Fra i quali appunto metterei il Metastasio, idealista sereno, che riconosceva le forze spirituali, e le riteneva capaci e degne di vittoria di fronte alle forze istintive e brutali. Idealista, tuttavia, nè profondo nè intimamente religioso, come dimostrano le sue eleganti, ma fredde « azioni sacre », comprese *Giuseppe riconosciuto* (1733) e *Gionas* (1737), che sono le migliori.

Ad ogni modo, con tanti caratteri viventi dinanzi agli occhi, è assurdo negare al Metastasio la gloria di poeta drammatico, per attribuirgli soltanto quella di lirico, e precisamente di lirico di *ariette*. Riconosciamo pure che queste ariette sono felici e squisite per immaginazione e musicalità, tanto che poterono godere d'una voga meravigliosa e diventar proverbiali; ma, a parte quelle più vere qualità drammatiche, che ho sopra illustrate, non è certo meno ammirabile il dialogo, vivo, rapido, spontaneo, e, in generale, il *recitativo*, al quale, d'accordo con lo Zeno, in disaccordo con l'andazzo del tempo, il Metastasio dava ben più importanza che all'*aria* (1).

* * *

Che influenza ha esercitata il melodramma metastasiano?

Se si considerano i librettisti, si devono conside-

(1) Cfr. PAOLO ARCARI, *L'arte poetica di P. Metastasio* (Milano, Libreria ed. nazionale, 1902); dove si cerca di dimostrare che « le ariette si potrebbero dire la spia del M.; esse rivelarono che il poeta di *Didone* era soprattutto lirico e non già tragico come molti, e a' suoi tempi e dopo, lo considerarono » (p. 92). Prima dell'Arcari, aveva sostenuta la stessa cosa GIUSEPPE GUERZONI, *Il teatro italiano nel sec. XVIII* (Milano, Treves, 1876) Lez. IV. e V.

rare, più o meno, nell'orbita metastasiana, i Pasquini, i Migliavacca, i Tagliazucchi... (1), e fra questi rilevare GASTONE DELLA TORRE REZZONICO (comasco, 1742-96), e specialmente il livornese RANIERI DE' CALSABIGI, il quale scrisse l'intelligentissima *Dissertazione* sul melodramma del Metastasio, compose un'arguta satira drammatica contro il malcostume teatrale (*L'opera seria*), e infine fornì qualche libretto al grande riformatore melodrammatico, Cristoforo Gluck (1714-87) (*Alceste, Orfeo ed Euridice*), con intendimenti che non s'allontanavano troppo da quelli del poeta romano.

Ma l'influenza del Metastasio è altrettanto, e forse anche più notevole, nel campo musicale. E ben l'ha messa in rilievo il Rolland, sostenendo che il poeta debba considerarsi addirittura il precursore del Gluck. Chè non solo egli restaurò il coro nell'opera, ed influì sul Hasse pel recitativo strumentale; non solo sorvegliò, come nessun altro prima di lui, il lavoro del musicista, determinando anzi, in precedenza, la forma musicale che meglio convenisse a ciascuna scena; ma, da quanto può dedursi da certe lettere, e specialmente da quelle pubblicate a Vienna nel 1793, egli voleva che la poesia avesse la supremazia sulla musica; che grande importanza fosse data al dramma, come tale; che all'orchestra fosse dato il potere di tradurre, oltre le parole, l'anima nascosta; che insomma l'opera fosse una tragedia in musica. E tutto ciò è conforme al pensiero di Gluck. In fondo, anzi, è conforme a tutto lo spirito del tempo; solo che, i Raciniani, da una parte, dall'altra, i Romantici « avant la lettre », concepivano in modo particolare quel che dovesse essere la « tragedia ». Il difetto radicale del Metastasio è la mancanza d'audacia: « Il est plein de goût et d'intelligence, parfaitement équilibré, mais érudit et mondain; il manque d'audace, il manque de sève » (2).

(1) LANDAU, *Geschichte*, ecc. cit. p. 553 sgg.

(2) Per la questione, v. J. MARIA BARONI, *La lirica musicale di Metastasio* (*Rivista mus. it.*, 1905); ROMAIN ROLLAND, *Voyage musical au pays du passé* (Paris, Hachette, 1920) (*Metastase précurseur de Gluck*); ANDREA DELLA CORTE, *Paisiello* (Torino, Bocca, 1922) (nell'appendice: *L'estetica musicale di Metastasio*).

Pietro Metastasio fu vero poeta, e fecondò la riforma zeniana, e presentì la riforma gluckiana: ciò basta alla sua gloria (1).

L'OPERA BUFFA

La prima commedia musicale italiana è l'*Anfiparnaso* del canonico modenese ORAZIO VECCHI, vissuto nella seconda metà del 500, morto nel 1605. Parole e musica furono insieme pubblicate a Venezia nel 1597, ed annunziate dallo stesso autore come un'*invenzione*, « essendo accoppiamento di comedia e di musica, non più stato fatto, ch'io mi sappia, da altri, e forse non imaginato » (2). L'*Anfiparnaso*, così chiamato appunto per l'accoppiamento di commedia e di musica, non era destinato a vera e propria rappresentazione. Era musicato secondo lo stile madrigalesco, ossia con polifonia vocale, (da non confondere con lo stile recitativo fiorentino, nè con la polifonia strumentale del Monteverdi). Svolgeva un argomento assai comune della commedia dell'arte (amore di giovani, contrastato da un vecchio, amico del padre della ragazza, e da un avventuriero spagnuolo; amore, alla fine, trionfante, e concluso col matrimonio). Aveva i soliti personaggi: *Pantalone* e *Gratiano*, il *Capitano*, i servi *Pedrolin*, *Zanni*, *Francatrippa*, parlanti in lombardo, bolognese, castigliano, toscano, bergamasco. Un breve esempio: il finale.

LUCIO — Hor siat' i ben venuti,
 Quest'è la moglie mia;
 Fatele trovar vi prego, e le donate
 Qualche piacevolezza
 In segno d'allegrezza.

(1) Una rassegna dei critici settecenteschi, che s'occuparono del melodramma in generale, del Metastasio in particolare, è nell'opuscolo di P. ERNESTO M. LEONARDI, *Il melodramma del Metastasio e la sua fortuna nel sec. XVIII* (Napoli, Giannini, 1909).

(2) Lo leggo nell'ediz. di A. PAGLICCI BROZZI (Milano, Ricordi, 1893). Cfr. ANGELO CATALANI, *Della vita e delle opere di O. Vecchi* (Milano, Ricordi, 1858).

LELIO — Io primo v'offro una rosa vermiglia,
Che al volto vi somiglia.

ISABELLA — Io vi bacio la mano.

PANTALONE — E mi ve dago i guanti che me cavo
Che fur del mio bisavo.

ISABELLA — Vi ringratio, signore.

NISA — Questo cagnuol vi dono, acciò serbiate
A Lucio fedeltate.

ISABELLA — Mille gratie vi rendo.

CAPITANO — Tres mill maravedis
Toma, o Dama hermosa,
Y de mi Lucio esposa.

ISABELLA — Splendidissimo sete.

PEDROLIN — Mi no ve poss donà preset plù bel
Se no sto ravanel.

ISABELLA — Gran mercè, Pedrolino.

GRATIANO — Au don' un par d'ucchià senza la
Per far honor ai spus.

ISABELLA — Gratosissimo dono.

LUCIO — Entriamo hor tutti in casa,
E voi, cortesi e illustri spettatori,
Ci date veramente
Piacevol segno che vi sia piaciuta
Questa favola nostra, poi che s'ode
Grand'applauso di man, voci di lode.

La commedia è graziosa, sciolta e festiva; ma la sua importanza sta nell'essere un canovaccio, o scenario, di commedia dell'arte, interamente sviluppato per iscritto e in versi, e soprattutto nell'essere destinata alla musica. L'«invenzione» meritava davvero un domani.

E il domani vi fu. A Roma, nel 1629, era rappresentata la *Diana schernita* dell'ascolano G. F. PARISANI, con note del Cornacchioli; favola, tolta dalle *Metamorfosi*, trattata con spirito burlesco. A Roma ancora, nel teatro Barberini, GIUGLIO RUSPIGLIOSI dettava per la musica del Mazzocchi e del Marazzoli la commedia *Chi soffre, spera*, con Zanni, Coviello, Frittellino; e per le note del Marazzoli e dell'Abbatini, *Dal male il bene*, altra commedia del genere. Più tardi, il MONIGLIA faceva musicare dal Melani una sua *Tancia*, derivata dalla

farsa rusticale del Buonarroto (1)... Non sono ancora vere e proprie *opere buffe*; nè tale si può considerare quella *Fiera di Palestrina*, graziosa commediola di costume e di carattere, che ci presenta Pulcinella e ciarlantani durante una fiera tumultuosa (2). Ma sono tutte, continuazione, per quanto inconsapevole, del tentativo del Vecchi; e preparazione dell'opera buffa napoletana: se non dal lato poetico, almeno dal lato musicale. — Non bisogna tuttavia dimenticare che il melodramma, nato a Firenze idillico-elegiaco, diventato a Roma morale-religioso, fu a Venezia storico, realistico, e misto di comico e serio, sì che a ragione s'è affermato che «*Opera seria und Comedia in musica* treten in intensive Beziehungen. Cavalli und Cesti knüpfen an die römische Oper und die Komödie an, anderseits durchdringt ihr Geist auch jene » (3). La comicità, introdottasi in principio come un'intrusa nel melodramma, tende ad affermarsi, indipendentemente dal serio che lo domina e soffoca; sinchè si giunge ad opere «serio-ridicole», come il *Don Chisciotte in corte della Duchessa* del PARIATI e dello ZENO, dove il ridicolo prevale. Di qui all'opera buffa, non era che un passo.

Il passo fu fatto dalla scuola napoletana, ch'era bensì di derivazione veneziana, e poté quindi, anche pel comico, ispirarsi a questa; ma che, in questo punto, agì sotto l'influenza diretta di certi *intermezzi*, comici e leggeri, rappresentati talvolta anche da soli, d'origine e carattere del tutto locali (4). — Infatti, dopo le farse caraccesche, cavaiole, e del Braca, era fiorita nel 600 la commedia popolare napoletana con Pulcinella; e agli albori del secolo seguente, e precisamente nel 1709, era stata rappresentata a Napoli «una graziosa e piaciutissima Commedia in Musica, tutta in lingua napolitana,

(1) Cfr. GOLDSCHMIDT, *Studien*, cit. (nel cap. *La commedia musicale nel XVII sec.*).

(2) ROLLAND, *Histoire de l'opéra*, cit. p. 148.

(3) GOLDSCHMIDT, *Op. cit.*, p. 4.

(4) D'intermezzi non propriamente napoletani, v. p. es. la *Dirindina* di GIROLAMO GIGLI (1715) e i due della *Didone metastasiana* (1724), pubblicati nella *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel sec. XVIII* (Milano, Classici it., 1826). Nel 700 gl'intermezzi comici, in uno o due atti, abbondarono.

intitolata *Patrò Callieno de la Costa* », la quale aveva tutt'i caratteri della commedia napoletana, fiorente in quel tempo per merito di Niccolò Amenta: argomento amoroso, con bisticci, equivoci, raggiri, travestimenti, riconoscimenti e matrimoni finali; personaggi popolari-schi, volgari; scena, in un sobborgo napoletano; unica differenza, la versificazione. Le commedie musicali che seguirono, dello stesso AGASIPPO MERCOTELLIS, autore del *Patrò Calienno*, e di altri, quali il GIANNI, il TULLIO, il PISCOPO — mantennero codesto carattere popolaresco locale. « Le commedie del Mercotellis e del Tullio — scrive lo Scherillo — non sono creazioni essenzialmente organiche, mancano spesso di nesso; ma anzi che anemiche, traspirano un rigoglio di vita, che nel melodramma era follia sperare. Agli eroi greci e romani sono sostituiti i popolani del borgo di Loreto o di Taverna Penta. E la musica, come il dialetto che si mette loro in bocca, era anch'essa senza fronzoli e rococò, schietta, popolarmente melodica, non artefatta. Il motivetto della canzone popolare vi risuona di tratto in tratto; anzi assai spesso il poeta non si fa scrupolo di riferire integralmente le parole delle canzoni. I nomi di quei maestri, quasi tutti, ci riescono nuovi, come ci riescono nuovi i nomi dei cantanti e quelli dei poeti; forse non godevano le simpatie dell'aristocrazia napoletano-spagnuola, rettorica e boriosa. Le canzonette dialettali del Tullio o del Piscopo, rivestite da motivetti dell'Orefice o del De Domenico, riuscivan forse troppo volgari alle orecchie delicate di quei fantocci imparruccati. Ma l'arte spontanea e popolaresca avrebbe trionfato loro malgrado » (1). — Dopo un breve periodo di oscurità, dovuta probabilmente allo splendore della coppia Metastasio-Bulgarelli, l'opera buffa, infatti, s'affermò con *La serva padrona* (1733), parole di GENNARO ANTONIO FEDERICO, musica del Pergolesi; in italiano, con comicità imborghesita (2). Trionfò col *Matrimonio segreto* (1792), scritto da GIOVANNI BERTATI, musicato

(1) MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana* (Palermo, Sandron, 1916²), p. 141.

(2) Dalla *Serva padrona*, rappresentata a Parigi nel 1752, ha origine l'*opéra comique* francese.

dal Cimarosa, e col *Socrate immaginario* (1775), musicata dal Paisiello su parole di G. B. Lorenzi. Ma il Bertati fu un oscuro mestierante, e il suo dramma non ha alcun valore letterario, nè sarebbe stato ricordato, se non fosse rivestito delle note del grande Cimarosa. E però meglio faremo a non dimenticare il fecondissimo PIETRO TRINCHERA, che s'ispirò a Molière nella sua satira contro i medici, e alla tradizione locale, contro gli abati, studenti provinciali, spadaccini, notai, *pagliette*...; nè il famosissimo FRANCESCO CERLONE, creatore del *Don Fastidio de Fastidiis* (1), autore massimo della fortuna di Pulcinella, e scrittore dei più disparati tipi di melodramma. Ad ogni modo, il vero capolavoro letterario dell'opera buffa, non pur napoletana, ma italiana, è il *Socrate immaginario*, una delle cose più vive e memorabili del nostro Teatro.

Fu proprio G. B. LORENZI (1719-1805) l'unico e vero autore del *Socrate*? — Dopo le lettere dell'abate Galiani, portate in prova dallo Scherillo, non v'è più dubbio che lo spiritosissimo e genialissimo don Ferdinando ebbe una parte importante nell'ideazione, se non nella composizione, della commedia. Egli infatti scriveva una volta, da Napoli, a M.me d'Épinay, amica parigina: « Je suis excédé d'affaires ennuyeuses, et je m'en donne d'amusantes avec mon Horace et une pièce comique que je suis après à faire achever sous ma direction. Elle aura pour titre *Socrate imaginaire* ». E pochi giorni dopo, nel settembre del 1775, a poca distanza dalla rappresentazione, esponeva alla stessa signora l'argomento. Si tratta però di «direction», ossia, direi, d'ispirazione. Il Lorenzi scrisse, e realizzò drammaticamente l'idea, la concezione; e in modo non dissimile da quello che appare in tutto il resto della sua produzione.

Il primo spunto fu dato da un personaggio reale: un tale Saverio Mattei, dottissimo e pedantissimo, infatuato di grecismo, e vittima innocente della lunatica, rabbiosissima moglie. Accenni personali infatti rimasero, nonostante la trasfigurazione artistica; ne seguì, anzi,

(1) MICHELE SCHERILLO, *La commedia dell'arte*, ecc. (Torino, Loescher, 1884). Un capitoletto è appunto dedicato a quella maschera.

uno scandalo, per cui, rappresentata una volta, ne fu proibita la replica, e la proibizione fu tolta solo cinque anni dopo. Ma la satira non colpisce tanto il grecòmane, quanto l'infatuato della filosofia e di Socrate; e il buon Mattei, in verità, non si piccava di filosofia nè di socratismo, sebbene la sua situazione coniugale fosse squisitamente socratica. Evidentemente, l'idea balenata un bel giorno al Galiani, uscendo di casa Mattei, insieme col Lorenzi, si sviluppò e determinò in seguito, per successive elaborazioni, alle quali non rimase certo estranea una commedia « filosofica », *I filosofi fanciulli*, pubblicata nel 1754 a Faenza, da quel BUONAFEDE DA COMACCHIO, celato sotto lo pseudonimo di Agatopisto Cromaziano greccizzazione del nome, come Metastasio da Trapassi), il quale non è tanto ricordato come generale dei Celestini, quanto come polemista alle prese col Baretti della *Frusta*: tante sono le analogie fra le due commedie. È specialmente notevole che la commedia del Buonafede voglia essere una satira aristofanesca dei filosofi greci, e in particolare, di Socrate, rappresentato come ingenuo, cattedratico, pedante, credulo dei sogni, paziente con tutti, specie con Santippe; e sebbene la commedia del Lorenzi sia la satira contro la mania del socratismo, non contro Socrate, pure, l'analogia, proposta e difesa dallo Scherillo, è innegabile. — Ad ogni modo, nè il Galiani nelle lettere, nè il Lorenzi nella prefazione, fanno alcun cenno di questa probabile fonte; sì del *Don Chisciotte*. Chi l'avrebbe immaginato? « C'est une imitation de Dom Quichotte », aveva confessato il Galiani; e il Lorenzi: « Ho cercato in esso trarre la materia del ridicolo da un soggetto quasi somigliante, cioè dal supporre un uomo semplice, che dalla cognizione confusa e volgare delle vite dei filosofi antichi (come quegli dalle vite de' Cavalieri erranti) abbia stravolto il cervello, sino a credere di poter ristorare l'antica Filosofia » (1). Difatti, don Tammaro Promontorio, benestante di Modugno, ci è presentato come « uomo impazzito per la filosofia antica, facendosi chiamare Socrate secondo », e solo dopo molte pazzie e un profondo sonno, provocato da un narcotico, si sveglia completamente risanato, disposto a ri-

(1) Ho presente l'edizione curata dallo Scherillo (Milano, Sonzogno, 1886).

dere egli stesso di Socrate, dei filosofi, e di ogni smania filosofica... Ma anche qui non bisogna esagerare; giacchè il donchisciottismo filosofico di Tammaro è passivo, ossia capace di sopportare tutte le burle e le bastonature di questo mondo, non attivo come quello del cavalier della Mancia, intrepido nel promuovere azioni intenzionalmente eroiche. E quanto al maestro Antonio, « barbiere di professione, uomo sciocco », io non lo confonderei con Sancio Pancia, pieno di buon senso e di sana filosofia. — Infine, penso che per gustare il sapore composito del *Socrate immaginario*, bisogna tener presente il melodramma, la farsa dialettale, e l'opera buffa, contemporanei; i cui elementi, infatti, si ritrovano qui fusi e confusi bellamente, in un'opera di vera creazione geniale.

Il melodramma entra in quest'opera mediante la coppia d'innamorati, Emilia-Ippolito. S'intende ch'essi sono messi burlescamente in caricatura: imprecano contro i « barbari cieli » e le « tiranne stelle », si chiamano coi nomi più affettati e smancerosi, esagerano nell'ingenuità e nell'innocenza... E di loro ride la giovane matrigna d'Emilia, l'energica Rosa, che tuttavia li protegge contro le stramberie e le sciocchezze del marito. Se, p. es., Ippolito, esclama, all'indirizzo d'Emilia: « Oh tiranna virtù, che mi trafiggi! », ecco Rosa parodiare: « Oh pugni in faccia che perdetevi tempo! ». Se Emilia si lamenta, ella subito: « Non tante smorfie — Signora bocca-della-verità, — Che già li grilli me li sento qua »... E a donna Rosa tiene bordone la cameriera, Lauretta:

« Eh via la cara signorina mia,
Si pulisca quegli occhi,
E lasci le sentenze ai tribunali.
La mi creda che il far da spigolista
È bello e buono; ma quel far da sposa
Con un bel giovinotto è un'altra cosa ».

La farsa dialettale c'entra per due personaggi, rozzi e grossolani, che parlano in napoletano: mastro Antonio e sua figlia Cilla. Mastro Antonio, scelto da don Tammaro come suo Platone e suo genero, prende la cosa sul serio, e vuol essere appunto « Pratone lo Feloseco », e sposare Emilia:

L'OPERA MUSICALE

«Non c'è che dire: Socrate
È ommo granne, ma Pratone puro:
Vide ca non pazzea.
Vi' c'avaraggio letto cinco vote
Li Riale de Franza.
Aggio lettura assaje dinto a sta panza».

Se però gli domandano che cosa intenda per filosofia:
«E io mo che saccio? — risponde candidamente — ve derria boscìa. Ma Socrate lo ssa». E quando, ricevendo egli delle bastonate, Tammaro cerca persuaderlo che così rivela la volontà celeste di perfezionarlo, sbotta:
«Lo Cielo veramente | Ne potea fa' de manco de pigliarse | Sto fastidio per mme». A Lauretta, che vuol sposarlo, resiste; ma alla fine, in occasione d'un solenne ed opportunissimo svenimento di lei, cede, rinunciando alla filosofia e ad Emilia. — Quanto a Cilla, è una ragazzona assai semplice, che ad un marito preferisce una pupattola; ma corteggiata assiduamente da Calandrino, cameriere di Tammaro, e suo bibliotecario senza ... biblioteca, finisce con lo sposarlo segretamente. Non è poi una sciocca, la Cilla!

«So fegliolella
Ma non so' nzemprece;
Ca le cervella
Le tengo ccà.
Io saccio tòrcere,
Saccio felare,
Saccio le gliòmmere
Arravogliare:
E quanno è festa
Porzì le zeze (*civetteria*)
Da la fenesta
Sapimmo fà!»

E se viene a contrasto con Lauretta, furba matricolata, non si confonde:

LAURETTA — Son le donne tutto core
E lo veggo ben da me.
CILLA — Maramè, vî che buscia!

IL TEATRO ITALIANO

LAURETTA — Tu t'inganni, Cilla mia,
Siamo pure colombine....

CILLA — Simmo tante marranchine (*ladruncole*).

LAURETTA — Siamo candide e sincere...

CILLA — Simmo fauze e' ntapechere (*raggiratrici*).

LAURETTA — È per gli uomini la donna
Tutt'amore e fedeltà...

CILLA — Vì, la scigna comm'attonna (*acconcia*)
Vi si n'ommo vo' parlà.

Le caratteristiche dell'opera buffa prevalgono tuttavia, nella commedia, mediante don Tammaro, personaggio centrale. — Fin dalla prima scena egli ci appare qual'è. La moglie l'ingiuria, ed egli se ne dichiara onorato; l'altra lo minaccia e bastona, ed egli n'è tutto felice, sopportando delle prove degne di Socrate; l'altra gli rinfaccia la sua ignoranza, tanto che sa appena leggere, ed egli sentenza che appunto per questo è filosofo:

« Appunto perchè sono
Una bestia solenne, io son filosofo:
Chi fu Socrate? un asino.
E te lo proverò. Mai non parlava
Costui da sè, ma domandava sempre:
Chiario segno evidente,
Ch'era una bestia, e non sapeva niente...
Ed io maggior mi stimo
Filosofo di lui, per la ragione,
Che ogni qual volta lo voglio imitare,
Nemmeno so che cosa domandare! »

Se egli chiamasi Socrate, i familiari son Santippe, Sofrosine, Simia, Saffo... « In casa mia — dichiara solennemente —

« Voglio che tutto sia grecismo; e voglio
Che sin'il can, che ho meco,
Dimeni la sua coda all'uso greco ».

Suo bibliotecario e discepolo è Calandrino; e se questi

fa qualche difficoltà, avendo il Maestro risolto di partire per la Grecia, alla ricerca di Diogene Laerzio, lo persuade con ragionamenti affatto socratici:

TAMM. — Dimmi, insapiente Simia,
Che cosa spinge gli asini?

CALAN. — Il bastone.

TAMM. — Benissimo. Chi è quegli
Che al cammin di virtù spinge i discepoli?

CALAN. — Il maestro.

TAMM. — Arcibene.
Or il maestro essendo
Lo stesso che il bastone, gli discepoli
Che sono poi?

CALAN. — Son gli asini.

TAMM. — Dunque partir tu dei:
Se il baston son'io, l'asin tu sei.

CALAN. — Son convinto, ubbidisco.

TAMM. — Simia bibliotecario, hai tu notato
Che ti ho convinto, interrogando? or dimmi
Dov'è chi asserir possa.
Ch'io Socrate non sia in carne e in ossa?

CALAN. — E chi lo può negare?

TAMM. — E pur Xantippe
Mogliema il niega; ma che vuoi? la sorte
Di noi Sòcrati è questa.

CALAN. — Per Ercole, ch'è vero!
Che non passò quell'altro
Socrate primo colla moglie sua?
Ingiurie, oltraggi, scherni...

TAMM. — Bastonate...

CALAN. — Di queste veramente non ne parla
Diogene Laerzio.

TAMM. — E ben: ne parlerà nella mia vita.

CALAN. — Dice bensì che un giorno,
Saltando a quella certo umor bestiale,
Versò in testa al marito un orinale.

TAMM. — Un orinale! Oggi Xantippe voglio,
Che me ne versi in testa ventiquattro,

Da Socrate onorato,
Modugno mi vedrà tutto allagato.

Si capisce allora come egli accetti con entusiasmo l'oracolo, che maestro Antonio reca dalla grotta Minarda::

«Sa che sa, se sa, chi sa,
Che se sa, non sa, se sa:
Chi sol sa, che nulla sa
Ne sa più di chi ne sa»;

e che accolga con grandi onori Ippolito, il quale, presentatosi come greco d'Atene, gli porta in dono (o meraviglia!) due nottole d'Atene imbalsamate, e tre caraffine ripiene d'acqua di fiumi greci; che infine, si metta in mente di prendere un'altra moglie, ripudiata la prima, per onorare la patria.

L'azione del *Socrate immaginario* si svolge ordinatamente, intorno ai dissidî fra Tammaro e Rosa, dissidî causati principalmente dal matrimonio d'Emilia. Rosa non lo lascia tranquillo un momento, specialmente per questo. Così, al prim'atto, Tammaro va nella cantina, adibita a scuola, e tien cattedra dinanzi ai «diletti alunni, altissime speranze della Basilicata», dimostrando che la vera filosofia è quella che insegna ad ingrassare, che bisogna riformare la musica, epperò ridurre il tetracordo ad una sola corda, che con la musica raccomandabile è la grammatica, il cui ideale è il salto proporzionato a quello della pulce; e poi si mette a cantare le lodi di Cilla, sua bella Aspasia, e a saltare coi discepoli, in coro

(Coro — Andron apanton
Socrates sofotatos.

ANT. — Patron apantalon
Sòreta scrofotatos);

e si fa persino incoronare... Ma sul più bello, ecco Rosa che urla, tempesta, e son botte da orbi. — Nel secondo atto Tammaro, conciliante, propone alla figlia di prendere due mariti, accontentando in tal modo babbo e mamma:

«Due mariti in un punto ti presento.
Sposali dunque entrambi, e il mondo impari
Come i Savj risolvono gli affari.

.
Figlia, diventa madre,
Anticipa le doglie,
Consola il genitor...».

Accetta anche di prender consiglio alla guisa socratica, dal suo «demonio». Va dunque in una grotta, e là è subito preso in mezzo da un coro di Furie, scoppiano tuoni, appaiono ombre e demoni, i quali gli fanno le più gravi minacce, se persista ne' suoi propositi... Impaurito, promette... ma, a un tratto s'avvede che l'ombra minacciosa era Rosa, quel diavolo Ippolito, innamorato d'Emilia; e tutto sarebbe peggio di prima, se Calandri-
no non avesse un'idea geniale. A Tammaro sarà comunicata la sentenza dei giudici d'Atene, ond'egli, debba bere la cicuta; gli sarà dato un potente sonnifero; durante il sonno, Ippolito ed Emilia si sposteranno. La sentenza inorgoglisce Tammaro, sprezzante della morte:

(Noi Socrati la morte
Ce la mangiamo appunto
Come pizza e ricotta).

Dopo qualche obbiezione sulla sua età (chè egli non ha ancora settantatrè anni), prende la tazza e beve. — Al terz'atto, Tammaro, svegliatosi, è del tutto risanato delle sue pazzie. Apprezza infatti la buona musica, disprezza il ballo, ride della filosofia e degli abiti filosofici di mastro Antonio, acconsente al matrimonio dei due giovani, accetta infine la «filosofia dei moderni», consistente «in mangiar, divertirsi e non far niente», e persino i consigli della moglie

(. . . . «Primo: se tu vedi,
Fingi di non vedere.
Secondo: se tu senti,
Fingi di non sentire.
E terzo: quando mai

Risentir ti volessi,
Fa come lingua in bocca non avessi »);

e quelli, un po' più saggi, di donna Rosa:

« Tammaro mio, la vera
Filosofia è quella di badare
Alla propria famiglia; e se i doveri
Di buon marito e di onorato uomo
Adempiere saprai,
Filosofo eccellente allor sarai. »

Don Tammaro è indubbiamente lo stupido-pazzo, che l'opera buffa napoletana aveva già in passato, più volte, presentato agli spettatori; sebbene ricordi Lesina delle *Nuvole*, e il pedante della tradizione comica italiana, e particolarmente quello del *Candelajo*. Ma è una creazione artistica veramente deliziosa, che appare originale, appunto per la sua singolare potenzialità artistica. E del resto, il realismo predominante nel dramma, è qua e là temperato ed illeggiadrito da qualcosa di fantastico (V., p. es., la scena della cantina-scuola), o da un sentimento di arguzia bonaria (p. es., nella scena del risveglio e risanamento finale).

È un dramma, in cui spira realmente l'alito del Settecento. — Che antichità! Si voleva vivere della vita nuova, incalzante e rivoluzionaria. Che socratismo! Si voleva essere filosofi del proprio tempo, voltairiani ed enciclopedisti... — È un dramma, in cui veramente sorride lo spirito perfido e inquieto dell'abate Galiani; anche se all'ingegno reale del Lorenzi debbano attribuirsi l'eleganza e scorrevolezza dei versi, l'abilissimo taglio delle scene, e insomma la tecnica eccellente del lavoro.

* * *

Giunti al capolavoro, non andremo molto più in là. Ci basterà cioè rammentare che anche CARLO GOLDONI si provò nel dramma giocoso, poi che SEBASTIANO BIANCARDI, fuggito da Napoli, aveva introdotto a Venezia, mediante il rifacimento d'un lavoro dell'Amenta (*Elisa*,

1711) (1), l'opera buffa napoletana, allora appena agli albori. E che l'abate G. B. CASTI (1724-1803), fra le tante cose che scrisse o scarabocchiò, compose dei drammi musicali e un atto unico, *Prima la musica e poi le parole*, dove si satireggia la schiavitù della poesia alla musica; e il CASALBIGI, fra l'altro, compose la già citata *L'opera seria* (1774) (2), tre atti comici, piuttosto pepati, contro gl'impresari (Fallito), i poeti (Delirio), i maestri di cappella (Sospiro), i primi musicisti (Ritornellos), le prime e seconde donne (Stonastrilla e Smorfiosa), i compositori dei balli (Passagallo), ecc. Più tardi, il cenedese LORENZO DA PONTE (1749-1838) comporrà il *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*, drammi semiseri, di scarso valore letterario, ch'ebbero però la fortuna dell'immortalità, per merito della musica mozartiana... In verità, come il melodramma raggiunse l'acme con i drammi del Metastasio, così l'opera buffa col *Socrate immaginario*.

Decadevano il melodramma e l'opera buffa; ma intanto risorgevano la commedia e la tragedia. Diciamo più esattamente, perchè non sembri che io consideri la storia del Teatro, come una storia di generi letterari, ciascuno con le sue fortune e decadenze e morti e risorgimenti: dopo il Metastasio, che aveva per primo affermata una nuova coscienza morale e nazionale, è ora la volta del Goldoni e dell'Alfieri, che di quella coscienza furono i conquistatori e gli asseveratori definitivi. E s'intende come l'espressione più adeguata fosse data, meglio che dal melodramma, dalla commedia di costumi, e meglio che da questa, dalla tragedia.

(1) V. Appendice II nell'*Op. cit.* dello SCHERILLO.

(2) La leggo nella *Raccolta di melodrammi giocosi* (Milano, 1826).

CAPITOLO V.

RESTAURAZIONI E RIFORME SETTECENTESCHE

Nel Seicento avevano dominato, sul palcoscenico, la commedia dell'arte e il melodramma: due generi drammatici, rivelanti, in fondo, lo stesso spirito secentista e spagnolesco, l'uno sotto la caricatura comico-grottesca, l'altro sotto quella tragico-sentimentale. Alla fine del secolo, tuttavia, come d'una riforma melodrammatica, così s'era manifestato il desiderio d'un ritorno alla commedia regolare, scritta e premeditata; il che ci è testimoniato dall'*Histoire du Théâtre italien* del Riccoboni, attore eccellente, impresario poco fortunato, di commedie e tragedie regolari italiane; e da parecchi tentativi, fatti da uomini di lettere, ammiratori della commedia antica e cinquecentesca. Fra questi bisogna distinguere coloro, che si diedero a comporre commedie di tipo smaccatamente cinquecentesco; come il LIVERI, il CERLONE, e specialmente il napoletano NICCOLÒ AMENTA (1659-1719), il quale, tenendo presente l'opera del Della Porta, riprodusse le solite favole, i soliti intrecci, i soliti personaggi, in una lingua pura, ma pedantesca (1). E coloro, che meglio corrispondendo alle nuove esigenze, scrissero commedie, sotto l'influenza, diretta o indiretta, del Molière. Su quest'ultimi appunto occorre indugiare.

Che all'influsso spagnolesco si venisse sostituendo quello molieriano, è un fatto assai significativo. I tempi

(1) Cfr. VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie* (*Rivista d'Italia*, 1908. Vol. II, p. 533 sgg.).

erano evidentemente mutati: alle ampolle si cominciava a preferire la naturalezza; alle lungaggini sbardellate, la densa rapidità; al grottesco spensierato e allo stridente tragicomico, la comicità arguta e pensosa; ai tipi generici delle maschere, gli studî concreti e reali degli uomini. L'insegnamento profondo del Molière fu compreso sollecitamente; e tuttavia, per effetto forse della tradizione letteraria, e perchè altro è comprendere, altro creare, il Fagiuoli, il Gigli e il Nelli, han l'aria di non rinnovare quasi nulla, riprendendo vieti motivi drammatici e vieti personaggi, solo insufflandovi dentro, e non sempre, uno spirito, che non è cinquecentesco nè secentesco, bensì settecentesco. E però si spiega come il movimento di riforma comica, in Italia, non sia promosso nè compiuto nel nome di Molière (1).

Il fiorentino G. B. FAGIUOLI (1660-1742) aspettò il primo decennio del 700 per scrivere le sue prime commedie. Ne compose una ventina (2); ma non una può dirsi veramente buona. Nemmeno il *Cicisbeo sconsolato* (1708), ch'è pur considerato il suo capolavoro. Ma quale capolavoro! Non caratteri, sì caricature; non semplicità nè naturalezza, sì prolissità e pedantismo; non creazione, sì accademismo cruschevole. Evidentemente il Fagiuoli, poeta cortigiano, se pur non buffone, improvvisatore e scomicchieratore di professione, se pur non privo d'ingegno e di facilità, era ancora un figlio del 600... «Cependant — dice il Toldo — l'oeuvre de Fagiuoli marque un certain progrès et de louables efforts» (3). Il «progresso» consiste in questo, che il commediografo non introdusse le maschere, sebbene assai spesso ricorran il Meo e il Ciapo, trasposizioni di Arlecchino e Brighella, o piuttosto, dirette discendenze dei Capitondi della farsa toscana. I «lodevoli sforzi» si rivelano nella ricerca d'argomenti, tratti preferibilmente dalla vita contemporanea, specie familiare. A tale ri-

(1) Opera fondamentale su 'questo punto, quella di PIETRO TOLDO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie* (Turin, Loescher, 1910).

(2) Ho presenti le *Commedie* di G. B. FAGIUOLI (Firenze, Moücke, 1734) in 7 voll.

(3) TOLDO, *Op. cit.*, p. 302.

cerca l'aveva probabilmente aiutato Molière, le cui commedie si recitavano nel 1708 a Siena, nel 1719 a Firenze, in traduzioni, riduzioni ed imitazioni; ma non bisogna dimenticare la tradizione toscana (Machiavelli, Aretino, Lasca, Cecchi...), per cui la commedia era stata veramente lo studio, spesso geniale, del costume contemporaneo. Ad ogni modo, il Fagiuoli, satireggiando i *cicisbeo* settecentesco, fa cosa nuova, che merita d'essere segnalata (1).

Il senso morale e satirico è più chiaro e cosciente nel senese GIROLAMO GIGLI (1660-1722), conoscitore e traduttore di commedie francesi (dal Molière, dal Palaprat, dal Racine dei *Plaideurs*...), autore del *Don Pilone*, ovvero il *Bacchettone falso* (1711), e della *Sorellina di Don Pilone o sia L'avarizia più onorata nella serva che nella padrona* (2). Molte le opinioni intorno al *Don Pilone*. Il Mazzoni lo chiama «parafrasi del *Tartuffe*, con personaggi, svolgimenti e partizione di scene sostanzialmente immutati»; il Concari, «incarnazione paesana, piena di sentenze e di sale»; il Favilli, che dopo gli studi di M. Vanni, scrisse l'unica monografia che s'ha intorno allo scrittore senese, sostiene che il Don Pilone differisce dal Tartufo, in quanto questo è «l'ipocrita in tutte le sue manifestazioni, com'era ieri, com'è oggi, come sarà domani», quello invece «soltanto il prete di casa della società toscana al tempo del Gigli». Infine il Toldo, col suo solito buon senso, confessa di non vedere nel personaggio gigliano una profonda trasformazione del Tartufo molieriano: il Gigli «a ajouté en effet des scènes bouffonnes... Mais c'est le défaut principal de l'imitateur... Le poète siénois n'a saisi de la création de Molière que le côté extérieur» (3). In ve-

(1) Cfr. MARIANO BENCINI, *Il vero G. B. Fagiuoli e il teatro in Toscana a' suoi tempi* (Bocca, Torino, 1884).

(2) *Commedie di GIROLAMO GIGLI*, ecc. (Firenze, Bassaglia, 1785).

(3) GUIDO MAZZONI, *Tartuffe e Don Pilone nel Teatro della Rivoluzione* (Bologna, Zanichelli, 1894); TULLO CONCARI, *Il Settecento* (Milano, Vallardi); TEMISTOCLE FAVILLI, *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere* (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907); P. TOLDO, *Op. cit.*, p. 307-8.

rità, chi voglia rettamente giudicare dell'ingegno del Gigli, non può fondarsi unicamente su codesta commedia, se pur concordi con l'autore, quando afferma che «il soggetto di quest'opera del Don Pilone è tirato dal celebre Tartufo del Molier (*sic*); ma egli è così mutato nel passaggio da un idioma all'altro, che il D. Pilone è oggidì un'altra cosa, che non è il Tartufo. Il dialogismo è tutto variato, l'idiotismo, la sentenza, il sale. Molte scene ci sono aggiunte del tutto, molti episodj, e tutti gl'intermedj, i quali sono una continuata satira contro la falsa pietà, espressi per via d'azione muta, all'uso dei Mimi antichi». Deve basarsi, invece, sulla *Sorellina di Don Pilone*, l'unica commedia gigliana veramente originale. Ora, qui sono numerosi cambiamenti di scena, travestimenti, riconoscimenti, canti e danze, prolissità: eredità secentiste. Ma sono anche personaggi, studiati dal vero: Egidia, nella quale si rivela la stessa moglie del commediografo; Don Pilogio, nuova incarnazione di Don Pilone, e forse la satira d'un tal Feliciati; Credenza, nella quale è adombrata una sua domestica, vecchia pettegola, non cattiva. E qui appunto, oltre che in Geronio, ove lo scrittore ritrae se stesso, è da riconoscere ed apprezzare il nuovo spirito settecentesco d'osservazione, di moralità, di satira.

Su questa via, un passo più avanti lo fece JACOPO ANGELO NELLI (senese, 1678-1770), autore d'una quindicina di commedie (1), le quali, se proprio non dimostrano che «prima del Goldoni a Venezia una riforma seria e sostanziale della commedia era stata tentata in Toscana da J. A. Nelli» (2), provano almeno che i tempi erano maturi per tale riforma. Certo, anche qui non mancano i soliti personaggi della commedia tradizionale: il servo stolido o furbo, il raggiratore, il Fracassa, il vecchio innamorato; nè i soliti travestimenti e riconoscimenti; nè le prolissità, specialmente sensibili nei terzi atti; nè i numerosi cambiamenti di scena... Ma,

(1) *Commedie di J. A. NELLI*, a cura di A. Moretti (Bologna, Zanichelli, 1883).

(2) FERRUCCIO MANDÒ, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni* (Arezzo, Sinatti, 1903).

ben più frequenti che non nelle commedie del Fagiuoli e del Gigli, tornano personaggi molieriani: le preziose, i marchesini, i Gorgibus, gli Argan, persino i Tartufe (1). E, quel che più vale, sono insolitamente numerosi i personaggi studiati direttamente dalla realtà. Nella *Moglie in calzonì* (1728) sono il vecchio Bonario, debole e indulgente, e Ciprigna, moglie prepotente ed astiosa; nella *Serva padrona*, (1730), Arnolfo, vecchio infatuato della serva, alla quale sacrifica figli e parenti; nel *Geloso in gabbia* (1751) il gelosissimo Zelotipo, che induce un amico a tentare la sua stessa fidanzata, per provarne la fedeltà, e finisce col perdere amico e fidanzata; nella *Suocera e nuora* (1755), le due protagoniste coi caratteri antitetici loro propri... In tali personaggi non si sente la riproduzione meccanica di chi non faccia altro che ricamare intorno a vieti disegni; ma, pur attraverso esagerazioni ed insufficienze, si sente lo sforzo d'un ingegno comico, osservatore per nulla affatto volgare, capace di raggiungere effetti e conquiste sceniche pregevoli. Gli « ambienti », in ispecie, sono dipinti con ricchezza di colori e giustezza d'osservazione singolari: valga, per tutte, *Le serve al forno* (1751), commedia in cui s'agita un numero strabocchevole di donne, di ciane, di trecche, compresa la Geva, più caratteristica d'ogni altra; e in cui la vita popolare del tempo sembra tumultuare sensibilmente, con le sue miserie, i suoi pregiudizî, e soprattutto col suo vernacolo splendidamente ricco e vivace. Qui siamo veramente sulla soglia dell'arte goldoniana. Sulla soglia soltanto; chè al Nelli era vietato d'entrare nel dominio della poesia, sorridente ed alata, delle *Baruffe chiozzotte*....

(1) Cfr. TOLDO, *Op. cit.*, p. 325 sgg. e A. MORETTI, *J. A. Nelli* (in *Rassegna Nazionale*, 1890).

CARLO GOLDONI E I GOLDONIANI

Carlo Goldoni è stato più volte proclamato, essendo ancora in vita, «il padre della commedia italiana» (1). Chi mi ha seguito fin qui, non ha bisogno che ora gli spieghi per filo e per segno l'assurdo di tale definizione, frutto piuttosto di fanatismo che d'ignoranza. La commedia italiana non nacque col Goldoni, per la buona ragione ch'era nata cinque secoli prima, con le laude drammatiche umbre, o se preferite, tre secoli prima, con le commedie umanistiche, o almeno, due secoli prima, con la commedia cinquecentista. Che se si obietta che le laude sono umbre, le commedie umanistiche, rifacimenti e traduzioni, la commedia cinquecentista, quasi esclusivamente fiorentina; non è difficile rispondere che il Goldoni, di famiglia modenese, è veneziano, il suo mondo comico è veneziano, e molte delle sue commedie più originali e felici sono scritte in dialetto. Se poi si vuol tener presente solo la commedia dell'arte, contro la quale il Goldoni dichiarò prestissimo guerra, promuovendo la cosiddetta «riforma», e in difesa della quale s'atteggiò Carlo Gozzi; si fa torto, evidentemente, a tutti coloro che, con varia fortuna, avevano già tentato, in nome dei classici e di Molière, di contrapporre qualcosa di serio, dignitoso ed artistico, a quella stessa abborrita commedia dell'arte; si misconosce, particolarmente, il merito del Nelli, che giunse appunto alla soglia dell'arte goldoniana. Certo, errano assai quelli che nella commedia goldoniana non vogliono vedere che una continuazione, raffinata e perfezionata, della commedia improvvisa; ma hanno un po' torto anche coloro che, seguendo l'opinione dichiarata dello stesso Goldoni, fanno consistere il suo merito nella creazione d'una commedia anti-secentista e di carattere. In verità, la sua gloria è più alta!

(1) G. GHERARDO DE ROSSI, nella sua operetta *Del moderno teatro comico italiano*, discute appunto tale definizione, preferendo chiamare il Goldoni, «restauratore».

D'altra parte, non pare nemmeno esatto definire il Goldoni il «Galileo della nuova letteratura», poichè «il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso» (1). Non bisogna, infatti, dimenticare, per lasciar stare i minori, che nel 1724 veniva rappresentata quella *Didone abbandonata*, la quale è veramente una geniale intuizione della donna settecentesca italiana; e che, tutta ben considerata, l'opera del Metastasio potrebbe, a egual ragione, essere definita l'opera del Galileo della nuova letteratura. Almeno per chi, come me, vede, per merito del poeta romano, balenare i primi albori d'una coscienza morale e nazionale nel Teatro italiano. In verità, il Goldoni non può apparire se non come un nuovo, felice pioniere e continuatore della lotta per la conquista di quella coscienza.

Il Metastasio aveva avuto dinanzi lo scheletro melodrammatico zeniano, entro il quale fece fluire la vita. Il Goldoni ebbe dinanzi l'esempio del Molière: «mais le Goldoni, qui est passé à la postérité, n'est redevable a Molière que d'une vision plus large de l'art comique, de la verve du dialogue, de l'engencement des scènes et surtout de cette grande leçon de vérité humaine qui ressort des pages du grand maître» (2). Era così estraneo a lui lo spirito molieriano! — Ebbe presente, soprattutto ed anzitutto, la realtà. Il Goldoni stesso ci racconta come, dopo aver letto ancor bimbo, le commedie del Cicognini, «mescolate di un noioso patetico e di una comica triviale», e aver presa parte ad una rappresentazione della *Sorellina di Don Pilone*, e scartabellata una biblioteca, notando con dispiacere che «mancava qualche cosa d'essenziale a questa nazione, che aveva conosciuta l'arte drammatica prima di qualunque altra delle moderne, nè poteva comprendere come l'Italia l'avesse negletta, avvilita, imbastardita»; ci racconta come la lettura della *Mandragola* l'avesse entusiasmato: «Era questa la prima produzione di carattere che cadevami sotto gli occhi, e n'ero rimasto incantato. Avrei desiderato che

(1) DE SANCTIS, *St. lett. it.* II, p. 355.

(2) P. TOLDO, *Op. cit.*, p. 399. Cfr. LÜDER, *C. Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière* (Oppeln, 1883).

gli autori italiani avessero continuato dietro a questa commedia a scriverne delle oneste e decenti, e che caratteri attinti dalla natura fossero subentrati agli intrighi romanzeschi. Era riservato a Molière l'onore di nobilitare e di rendere utile la scena comica, esponendo i vizi e le ridicolezze alla correzione ed al riso. Non conoscevo ancora questo grand'uomo, poichè non intendevo il francese; mi ero proposto d'impararlo, e presi intanto l'abitudine d'osservare gli uomini da vicino, e di non trascurare gli originali» (1). Aveva appena diciassette anni; molto tempo doveva ancora trascorrere, prima ch'egli potesse disporre di grandi riserve d'esperienza, e valersene.

Nato nel 1707 a Venezia, passato a Perugia ed a Rimini, tornato a Venezia e poi all'università di Pavia, laureato in legge nel 1731 a Padova, Carlo Goldoni aveva certo avuto modo di conoscere gli uomini; specialmente a Chioggia, come addetto alla cancelleria criminale. Ma i primi passi drammatici sono del 1734, e fino al 1741, ossia per tutto il tempo che fu legato alla compagnia comica Imer, la quale recitava al S. Samuele di Venezia nell'autunno e inverno, non furono che scenarî, melodrammi, intermezzi, tragicommedie, secondo la moda del secolo. La sua coscienza artistica si maturò infatti lentamente: bisogna giungere al '42, perchè si trovi una commedia scritta da lui interamente: *La donna di garbo*! E bisogna arrivare al '48 per trovare la commedia, in cui finalmente si afferma il genio del riformatore comico: *La vedova scaltra*, rappresentata dalla compagnia di Girolamo Medebac sulle scene del S. Angelo a Venezia! — Veramente, quei propositi che il Goldoni si attribuisce, per l'arrivo del famoso Arlecchino, Sacchi («Eccomi — andava dicendo tra me stesso —, eccomi nella miglior situazione; adesso sì che posso dar lo scatto alla mia immaginazione; abbastanza ho lavorato sopra temi rancidi, ora bisogna creare,

(1) *Memorie di CARLO GOLDONI* (Istituto Ed. It., Milano) p. 67-68. Léggile però nel testo originale: *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* (Paris, Duchesne, 1787); o nell'ediz. eccellente del MAZZONI, *Memorie di C. G. riportate integralmente dall'ediz. originale francese* (Firenze, 1907).

bisogna inventare... Ecco forse il momento di tentar quella riforma avuta in mira da sì lungo tempo. Sì, bisogna maneggiare soggetti di carattere; sono essi la sorgente della buona commedia: da questi appunto cominciò la sua carriera il gran Molière, e felicemente giunse a quel grado di perfezione, dagli antichi solamente indicatoci, e non eguagliato ancor dai moderni» (1); tali propositi, così chiari e coscienti, sono assai meglio riferibili al periodo che s'iniziò con la *Vedova scaltra*, che a quello culminante nel *Momolo cortesan* e nella *Donna di garbo*; nonostante l'assicurazione dello stesso poeta. Difatti, essi concordano mirabilmente con quelle avvertenze e quegli ammonimenti, che nella commedia, *Il Teatro comico* (1751), con la quale s'iniziò la serie delle famose «sedici commedie nuove», sono attribuiti al Direttore di compagnia, e che «senza pretensione e pedanteria, possono addirittura chiamarsi regole dell'arte e veri principii d'una nuova Poetica» (2). Vi si fa la critica a fondo della commedia improvvisa e della maniera di recitare allora usata; vi si caldeggia la composizione e l'esecuzione di commedie premeditate schiettamente naturali, «adesso che se torna a pescar le commedie nel mare magnum della natura...» (3).

(1) GOLDONI, *Op. cit.*, p. 203.

(2) GOLDONI, *Op. cit.*, p. 284.

(3) Le edizioni delle commedie goldoniane sono innumerevoli. Magnifica fra tutte, quella critica: *Opere complete di C. G. edita a cura del Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita*, a cura sapiente di MADDALENA, MUSATTI ed ORTOLANI. Ma è ancora al XX volume, ossia a poco più della metà. Io mi servo dell'ediz. del Bettoni di Padova, dei primi anni dell'800, e di quella dell'Ist. Edit. Ital. di Milano, poco raccomandabile. — La bibliografia goldoniana è ormai vastissima, per la quale vedi ARNALDO DELLA TORRE, *Saggio di una bibliografia delle opere intorno a C. G.* (Firenze, 1908). Da aggiungersi, gli scritti, posteriori a tale data, di E. MADDALENA, C. LEVI, ecc., H. C. CHATFIELD-TAYLOR, *Goldoni, a biography* (N. York, Duffield, 1913), e il libro recentissimo di SPENCER KENNARD, *Goldoni and the Venice of his time* (New York Macmillan, 1920). Da vedere anche EMILIO RE, *La commedia veneziana e il Goldoni* (*Gior. st. lett. it.* Vol. LVIII, 1911), p. 367 sgg.

La natura: è la sua idea fissa, la sua gloria. La natura: ossia la verità, la realtà. «Vi sono alcuni, che dicono, bisogna elevarsi; il pubblico merita rispetto: io credo di rispettarlo benissimo tutte le volte che presento ad esso la verità nuda e senza orpello». E un'altra volta, a proposito dell'unità di luogo: «Mi sono fatto le volte che l'ho creduto suscettibile, non sacrificando però mai una commedia che potesse esser buona, a un pregiudizio, mediante il quale si fosse resa cattiva». La commedia «in sostanza altro non è che un'imitazione della natura» (1). Tale il fondamento della «riforma» goldoniana. Nonostante la sua scarsa coltura letteraria, nello stesso campo drammatico, (per quanto, sulla sua ignoranza, non si debba poi tanto esagerare!), Goldoni s'era saputo metter finalmente sulla via maestra dell'arte (2). Dalla quale, pur attraverso divagazioni e compromessi, consigliati dalle necessità della vita pratica, non si allontanò sostanzialmente, e in ispirito, mai: nemmeno quando si fu guastato col Medebac e fu passato al teatro di S. Luca di Francesco Vendramin, ai servigi della compagnia del Gandini (1752), combattuto dall'abate Chiari e dal Gozzi (3); nemmeno quando si fu stabilito a Parigi (1762). Giacchè, è pur vero che s'indusse ancora, e più d'una volta, ad abborracciare commedie romanzesche, esotiche, lagrimose, e persino degli *scenari*; ma è anche vero che in questo terzo e quarto periodo scrisse i suoi capolavori, e questi nelle stesse *Memorie* (1793) rimasero distinti, nel giudizio di valore, da tutto il resto, per quanto a tale resto fosse grato per ragioni finanziarie...

I critici, ad ogni modo, devono pur farla codesta distinzione; e, scartato tutto il ciarpame, seguire un criterio strettamente valutativo. Cosa, che sembra assai

(1) GOLDONI, *Op. cit.*, p. 91, 271, 272.

(2) Cfr. M. ORTIZ, *Il canone principale della poetica goldoniana* (Napoli, 1905), e *La cultura del Goldoni* (*Giorn. st. lett. it.*, 1906).

(3) Cfr. oltre il TOMMASEO, *Storia civile nella letteraria* (Torino, Loescher, 1872), G. F. PICENARDI, *Un rivale del Goldoni* (Milano, Mondaini, 1902). Per il Gozzi, v. capitolo di questo lavoro dedicato alla *Fiaba*.

facile e pacifica, ma che difatto non è, se si deve giudicare, per una parte, da certe audaci e frettolose «stroncature», per l'altra, dalle esaltazioni di certi «goldonisti» che trovano, nel loro idolo, tutto bello e buono. — Per conto mio, seguendo il criterio annunziato, distinguo le commedie goldoniane in quattro gruppi: quello sentimentale-lagrimoso-virtuoso; quello comico con relitti di commedia improvvisa; quello affatto originale, d'osservazione familiare; quello infine, originale, d'osservazione sociale. E giudico i due ultimi gruppi dimolto superiori ai precedenti. — Altri ha ripartite le commedie in tre classi: quelle con personaggi e dialogo italiani, quelle in dialetto e con personaggi veneziani, quelle, parte in dialetto e parte in italiano; e han concluso che il Goldoni, sommo nella commedia vernacola, non raggiunse la medesima altezza nell'italiana (1). Ma tale criterio mi pare troppo esteriore. Altri le ha distinte in commedie d'intreccio e in commedie di carattere, sostenendo che il Goldoni è padrone di tutti i suoi mezzi in quelle di carattere in prosa, ed assolutamente personale in quelle d'ambiente, specie dialettali (2). Distinzione ripresa, ma semplificata e precisata, dal Momigliano: «L'unica classificazione possibile delle buone commedie del Goldoni mi sembra questa che tien conto dei due atteggiamenti fondamentali della sua arte: di carattere e di piccole avventure. Nelle prime un carattere opera finchè s'è manifestato tutto: allora la commedia cessa; nelle seconde, finito lo svolgersi dei casi, tutti i personaggi restano quali erano prima: le conversioni sono appendici che non han nulla d'artistico» (3). Ma è chiaro che il Goldoni svolge i ca-

(1) G. GUERZONI, *Il teatro italiano nel sec. XVIII* (Milano, Treves, 1876) Lezione X.

(2) GIULIO CAPRIN, *C. G. La sua vita - Le sue opere* (Milano, Treves, 1907) p. 301.

(3) ATTILIO MOMIGLIANO, *La comicità e l'ilarità del Goldoni* (*Giorn. st. lett. it.*, 1912. Vol. LX, 193 sgg.). Dello stesso, vedi anche *Il mondo poetico del G. (Italia moderna, Roma, 1907)*; *Il Campiello (Ibidem)*; *I limiti dell'arte goldoniana* (Miscellanea Renier) ecc.

ratteri mediante piccole avventure, e rappresenta le piccole avventure mediante i caratteri; chè se così non fosse, le commedie di piccole avventure sarebbero idealmente da confondere con quelle improvvise, e ciò non sarebbe giusto nè esatto. Preferisco dunque la mia classificazione, che evidentemente sfugge almeno a tale obbiezione.

Le commedie del gruppo «sentimentale - lagrimoso - virtuoso» sono le meno felici. Non che il Goldoni non *sentisse* l'onestà, e non avesse buon cuore! Dati i tempi, e l'ambiente in cui fu costretto a vivere, egli ebbe anzi una morale eccellente; tutta la sua vita è là a testimoniare (1). Ma è certo che, o per influenze letterarie, o di pubblico, dal quale un commediografo, anche il più spregiudicato, deve dipendere, il Goldoni di solito non trova le situazioni, i caratteri, le parole, più naturali e commoventi, per esprimere di proposito e direttamente il suo mondo morale; ond'avviene che le sue commedie espressamente «sentimentali», intenzionalmente «virtuose», riescano, nei casi migliori, declamatorie, retoriche, e quando non ampollose, piuttosto freddine. Nel *Cavaliere e la dama* (1749), per esempio, sono rese abbastanza efficacemente le antitesi fra la dama seria ed onesta, la quale soffre la fame, anzichè accettare da un cavaliere aiuti che possono sembrare troppo interessati, e la dama capricciosa, vanitosa e maligna, che mette in croce marito e cicisbeo; fra il vero cavaliere, pronto ad aiutare e difendere la donna, e il falso cavaliere, disposto a corromperla e degradarla; fra il nobile ozioso e il mercante laborioso. Ed energica è l'affermazione d'Anselmo: «La mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni, e a chi la esercita onoratamente, come fo io, non si dice uomo plebeo; ma più plebeo è quegli, che per avere ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio, e crede che gli sia lecito di calpestare tutti, e di viver di prepotenza»... Ma non si può negare che

(1) A conoscere il Goldoni «intimo» e «familiare», niente giova meglio che la lettura delle *Memorie*, già citate, e delle *Lettere*, raccolte primamente da E. MASI (Bologna, Zanichelli, 1880), ma accresciute in seguito da molte altre.

i due protagonisti, Eleonora e Rodrigo, sono aridi e monotoni, esaurendo tutta la loro azione, l'una nel rifiutare, l'altro nell'offrire. — In *Pamela nubile* (1750), è ben rappresentata l'onestà della cameriera, ferma nel non abbandonarsi all'amore del suo giovine, amato padrone, nè cedere ad alcun'altra lusinga; tanto più che essa contrasta con la cattiveria di «Miledi». Ma Pamela non commuove, quando si mette a dimostrare che «due cose eguali abbiain noi; e sono queste: la ragione e l'onore»; e a considerare: «Se lui desidero vile, commetto un'ingiustizia al suo merito; se bramo in me la grandezza, cado nel peccato dell'ambizione». E poi, quella scoperta finale della nobiltà della povera cameriera, non toglie ogni significazione al matrimonio del lord con Pamela? — Rosaura de *La moglie saggia* (1752) è un carattere forte, ed abbastanza vivo, pur nella sua passiva rassegnazione, durante i quotidiani dissidi col marito disonorato ed ingrato, e i contrasti con l'amante di lui; ma le vicende finali del veleno, preparato dal marito, che Pamela vuol trangugiare, precipitano la commedia nel melodramma. — Io direi che al Goldoni difetti il senso della vita spirituale profonda, ove necessariamente s'incontrano le lotte e il dolore. Egli sa bene che nella vita la commedia confina continuamente col dramma, e spesso si confonde con questo; ma il dramma egli appena lo sfiora, e resta costantemente nei limiti dell'altra. «La commedia — scrisse egli stesso — non esclude i sentimenti politici e virtuosi, purchè però non resti affatto spogliata di quei bizzarri tratti comuni che formano la base fondamentale della sua esistenza» (1). Appunto su codesta «base sentimentale» il Goldoni si ferma.

Le commedie del secondo gruppo, quelle comiche con relitti della commedia improvvisa, offrono l'opportunità di stabilire i rapporti fra i «caratteri» e le «maschere» nell'ambito goldoniano. Il Galanti, mettendo in valore la parte positiva dell'eredità, sostiene che «della commedia dell'arte il Goldoni, sebbene a ragione l'abbia tanto combattuta, pur si giovò. Io non ripeterò che la commedia goldoniana derivi direttamen-

(1) GOLDONI, *Memorie*, p. 272.

te, come qualcuno vorrebbe, da quella dell'arte, ma certo ha con essa affinità. Il Goldoni coll'acuto suo occhio vide quale e quanta ne fosse la parte viva e duratura e la fece sua. S'impadronì di quella ispirazione popolare ch'essa aveva e la rese più schietta, più varia, più nobile, conservandole un carattere pur democratico; si giovò dello scherzo spontaneo che scatta improvviso e naturale; del gioco della frase spesso a doppio senso; di quell'effetto teatrale che viene dalle scene rapide, efficaci, ma tutto questo oro, che aveva più carati di mondiglia che non i fiorini falsificati da Maestro Adamo, egli pulì e purificò per entro un crogiuolo di cui egli solo teneva il segreto. E rifiutò tutta la parte impura della commedia dell'arte, tutto il convenzionale, l'assurdo, il triviale, il buffonesco che egli censurò arditamente e derise e ammazzò ridendo » (1). V'è in tutto ciò qualcosa di generico ed esagerato; al quale è naturale che contrasti decisamente il Momigliano, disposto, al contrario, a mettere in rilievo la parte negativa della stessa eredità: « Il sorriso delicato del G. cede talora il luogo, anche in qualcuna delle sue opere migliori, alla grossolanità della commedia dell'arte, a cui il poeta rinnovatore si riattacca non solo per i personaggi e per l'ispirazione che deriva quasi sempre da motivi psicologicamente superficiali, ma anche per molti particolari comici minuti: ingenuità ed arguzie voluta, equivoci prolungati perchè s'impedissero di parlare a qualcuno degli interlocutori, freddure, metafore strampalate, atti buffoneschi, ripetizioni soverchie, linguaggi storpiati, sentimenti male ostentati, caricature rozzamente esagerate » (2). Ma, quando si considera che le qualità, che secondo il Galanti, il Goldoni avrebbe ereditate dalla commedia dell'arte, non sono in realtà proprie di questa, e che i vizi notati dal Momigliano, sono comuni anche alle commedie scritte, erudite, classiciste; si vede chiaro che in-

(1) FERDINANDO GALANTI, *Carlo Goldoni e Venezia nel sec. XVIII* (Padova, Salmin, 1882). — Cito qui, a scarico di coscienza, l'opera consimile, ma assai inferiore, di CHARLES RABANY, *C. Goldoni (Le théâtre et la vie au XVIII siècle)* (Berger et Lévrault, 1896).

(2) A. MOMIGLIANO, *La comicità ecc. cit.*

somma il Goldoni ha tolte dalla *improvvisa* soltanto le « maschere ». Alcune buone commedie goldoniane mostrano appunto la mescolanza di caratteri realisti e di maschere: mescolanza pittoresca, che ancor oggi, ad un pubblico non molto raffinato, e a tutti i dilettanti d'esumazioni, può riuscire anche più gradita di una creazione d'arte perfetta. È tuttavia, come si può sostenere che la *Vedova scaltra* (1748), il *Bugiardo* (1750), *La finta ammalata* (1750), *La famiglia dell'antiquario* (1750), *La serva amorosa* (1752), *Le donne curiose* (1752), siano nient'altro che il perfezionamento della commedia dell'arte? Certamente, Arlecchino, Brighella, Pantalone e il Dottore, hanno in quelle commedie gran parte; e Arlecchino e Brighella non fanno soltanto « lazzi », nè dicono soltanto sguaiataggini e sciocchezze; e Pantalone e il Dottore sono talvolta pieni di senno e buon senso. Ma chi ben guardi, essi compiono una funzione semplicemente decorativa. Il vero interesse è per la giovane vedova, che con spirito indiavolato mette alla prova la fedeltà d'un flemmatico inglese, d'un francese leggero e *blagueur*, d'un pomposo spagnolo, d'un appassionato e geloso italiano, e finisce col concedere la sua mano a quest'ultimo, per molte ragioni squisitamente femminili, ma anche perchè trattasi d'un italiano: « Io mi pregio — dice la vedovella — come di un paese, ove regna il buon gusto quanto in qualunque altro. Italia in oggi dà regola nella maniera di vivere. » L'interesse maggiore è per Lelio, così fecondo di « spiritose invenzioni », il quale quanto più procede, tanto più s'impiglia e s'intriga nelle sue menzogne, e finisce col confessare ogni cosa, e sposare la donna che proprio meno vorrebbe. È per Rosaura, che ama il suo medico e si finge ammalata, rifiutando altri due dottori, l'uno ignorante e l'altro ciarlatano (e qui c'è lo zampino di Molière!); e tanto briga e combina, che finalmente riesce a farsi amare e sposare. È per la suocera rabbiosa, per la nuora puntigliosa, per l'antiquario fanatico, cieco per le cose di famiglia. E' per Corallina, buona, intelligente, affezionata, che mette tutto il suo impegno nel far felice il suo padrone, assicurandogli la donna che ama e l'eredità che pare debba sfuggirgli. È, infine, per quelle donne, variamente curiose, le quali muoiono dalla voglia di sapere che cosa

facciano parenti ed amici in una presunta loggia massonica, e poi devono convincersi coi propri occhi che non vi si fa che mangiare, bere e giocare... Bisogna però anche dire che codesti personaggi, naturali e vivaci, sono anche caratteri assai superficiali, essendo costituiti ciascuno d'una semplice qualità, o d'un semplice vizio morale: il furbo, solo di furberia; il bugiardo, solo di mendacio; l'innamorato, solo di capricci amorosi, e così via, per il rabbioso, il puntiglioso, il curioso... Non v'è ancora, mi pare, lo splendore del genio goldoniano.

Il genio appare nelle commedie del terzo gruppo, prive di maschere e riproducenti « interni » familiari. Fra queste, ve ne sono delle buone: *Gl'innamorati* (1761) e *Sior Todero brontolon* (1762); delle migliori: *Un curioso accidente* (1755), *La casa nova* (1762), *Il burbero benefico* (1775); dei capolavori: *La locandiera* (1751) e *I Rusteghi* (1760). Tutte però, più o meno, mostrano caratteri nuovi, finemente analizzati, e « ambienti » coloriti con una potenza non mai mostrata da altri commediografi — Eugenia e Fulgenzio, infatti, non sono i soliti innamorati della tradizione comica: si amano e sono gelosi, si sospettano a vicenda e son pronti a ricredersi, sono puntigliosi e insieme appassionati, sono disposti a insultarsi e magari a menare le mani, ma anche a buttarsi in ginocchio e domandare pietà. — Todero, come il Pantalone dell'*Avaro geloso* (1752), è avaro e taccagno, e, non innamorato come l'altro, ha in più il difetto di lamentarsi di tutto, brontolare su tutto. — Monsieur Filiberto è una buona pasta d'uomo, giusto, pieno di buon senso, ma assai più quando si tratta degli affari altrui, che de' propri. Così, per conto suo, non ammetterebbe mai il matrimonio della figlia ricchissima col povero tenentino francese, alloggiato in casa sua; ma si meraviglia e si sdegna se un finanziere suo amico non vuol concedere la mano della figlia a quello stesso tenente; e poichè l'altro non si lascia convincere, congiura a' suoi danni, consegnando persino una somma al giovinotto perchè, rapita la fanciulla, possa fuggire in Francia e far fronte alle prime difficoltà. Il bello è che, tutto infervorato nell'opera sua, Monsieur Filiberto non s'avvede che si scava la fossa con le sue mani, e che la

fanciulla rapita è proprio sua figlia. — Anzoletto è un bravo giovinotto, innamoratissimo della moglie scriteriata e civetta, per la quale si rovina con spese disordinate e progetti sproporzionati. Fortuna che alla fine interviene lo zio Cristofolo, « un poco selvatico, ma di buon cuore », e in cambio di promesse serie e impegnative, paga i debiti, e si concilia con lui! — In Cristofolo è il germe di Geronte, « burbero benefico », ossia pronto a brontolare e strillare su tutto, non disposto a commoversi mai, ma alla fine, indulgente, tenero, affettuoso, capace di levarsi la camicia per gli altri... Guai però a mostrare d'accorgersene! Andrà in collera, dirà delle grosse parole, minaccerà terribili rapresaglie. — Evidentemente, qui si tratta di veri e propri caratteri, cioè di complesse unità psicologiche, nelle quali ciascun elemento gioca con l'altro, determinando una vita organica, e direi quasi, fluida. Caratteri non profondi, implicanti contrasti intimi non violenti; ma appunto nella levità, nell'elasticità, nella mutabilità d'equilibrio, rapidamente scomponibile e ricomponibile, sta la particolare comicità goldoniana, maliziosa ma indulgente, ironica ma raggianti. Ciò appare, artisticamente, tanto più felice, in quanto gl'*interni*, nei quali i caratteri s'inquadrano, sono luminosi e sorridenti, popolati di servi e servette, operai ed ordinanze, che hanno la cella, il frizzo, il motto satirico, pronti sulle labbra, e diffondono intorno un'incomparabile giocondità.

Su tale piano, emergono decisamente *La locandiera* e *I rusteghi*, tanto sono ricchi di caratteri, tanto fini sono questi caratteri, tanto luminoso è il quadro che questi stessi compongono. Nella *Locandiera* non è soltanto Mirandolina: insigne civetta, estremamente simpatica, la quale non stima troppo la nobiltà, non desidera la ricchezza, ma mette tutto il suo piacere nel vedersi « servita, vagheggiata, adorata », ed è convinta che la donna sia « la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura ». Sono anche il Marchese e il Conte: l'uno, ricco d'albagia e di « protezione », l'altro di buoni ducati d'oro, entrambi più o meno illusi di conquistare alla fine il cuore dell'indocile Mirandolina. Sono anche le due comiche Dejanira ed Ortensia, povere ed affamate, sempre all'erta per spennacchiar qualche pollo. E anche, e sopra tutto, il Cavaliere, che

da misogino dichiarato diventa innamorato di Mirandolina, passando per tutte le tappe sentimentali intermedie: stima, soddisfazione, simpatia, gusto, desiderio, gelosia... — Nei *Rusteghi* non sono soltanto i quattro rustici, «uomini di rigida maniera ed insociabili seguaci degli usi antichi, e nemici temibili delle mode, del divertimento e delle conversazioni del secolo», distinti fra loro, in quanto Canciano è remissivo, Lunardo irascibile, Simon equilibrato, Maurizio tirchio. Sono anche le mogli: Felicità, accorta e maliziosa, che con l'aria di concedere tutto, fa tutto a suo modo; Margherita, puntigliosa e collerica; Marina, scriteriata ed inabile.

Ma la pittoricità del Goldoni si manifesta in modo particolare nelle commedie del quarto gruppo. Pittoricità, della quale altri critici hanno già discusso; e il Masi, anzi ha mostrato come il mondo rappresentato dal pennello di Pietro Longhi trovi un interprete non meno efficace nella penna del Goldoni («La dama che s'alza dal letto, la dama che va centellinando la sua prima tazza di cioccolata, la dama alla *toilette*, il parrucchiere, che le acciaccia il capo...; la lezione di ballo, le mascherate, il passeggio, le visite, la conversazione, il giuoco, il *Ridotto*, la lezione di musica, gli abati mondani, i cavalieri serventi, i parlatori di monache e via dicendo» (1). Senonchè il Longhi non esce dall'ambiente aristocratico e galante, mentre il Goldoni sta veramente a suo agio solo in un ambiente borghese e popolare, e preferibilmente all'aria aperta, sui *campielli*, così cari al pennello del Canaletto. — In realtà, *La bottega del caffè* (1749), *Il campiello* (1756), *Le baruffe chiozzotte* (1761), *Il ventaglio* (1763) sono dei quadri deliziosi, che per l'armonia delle linee e la vivezza del colorito non hanno precedenti nè termini di paragone nella drammatica europea. Siamo sempre in una piazzetta, o *campiello*, o quadrivio, sempre in un luogo pubblico, ove molti s'incontrano, e quasi stanno a contatto di gomiti. Nella prima commedia, si muovono gentiluomini sfaccendati e maldicenti, caffettieri bonaccioni, mariti travestiati, mogli travestite, biscazzieri e garzoni di bottega; nella seconda, ragazze pettegole e permalose, giovinotti

(1) ERNESTO MASI, *Sulla storia del Teatro italiano nel sec. XVIII* (Firenze, Sansoni, 1891).

gelosi e maneschi, vedove smaniose di rimaritarsi, e tutti chiacchierano, litigano, si rappaciano, giocano, danzano; nella terza, pescatori e battellieri, con le mamme, le mogli, le innamorate; nell'ultima, conti e baroni, speciali e merciaie, osti e calzolai, ragazzi e ragazze... Il poeta è così cosciente della sua potenza coloritrice, che delle *Baruffe chiozzotte* dice che « il fondo è un niente, e deve il suo buon esito al quadro da me dipinto al naturale », e, al principio del *Ventaglio*, avverte: « Alzata la tenda, tutti restano qualche momento senza parlare, ed agendo come si è detto; per dar tempo all'uditorio di esaminare un poco la scena »...

Da una parte la *Locandiera* e i *Rusteghi*, dall'altra le *Baruffe* e il *Ventaglio*: ecco i capolavori goldoniani. Nei primi due appare più rilevato il carattere, negli altri il movimento; ma in entrambi i casi il carattere è in continuo movimento, e il movimento si manifesta attraverso il carattere. Nei primi sembra inclusa una concezione della vita, quale opera e risultato della nostra intelligenza e volontà; nei secondi, quella della vita, come gioco del caso; in tutti, questa stessa morale: che la vita è buona, pittoresca, graziosa, deliziosa, a patto però che ci ricordiamo della massima di Felicità (nei *Rusteghi*): « Amè, se volè essere amài... » Ecco la bontà goldoniana rivelarsi proprio dove meno pretende raggiungere effetti di commozione e di moralità; ecco il fondo della coscienza goldoniana, che indirettamente ci spiega come la satira, in questo commediografo, sia così lieve e fuggitiva, e il riso non appaia mai malvagio e cattivo. Non diamo, no, grande importanza ai « finali », dove naturalmente, secondo le regole tradizionali e le solite esigenze del pubblico, tutto si accomoda, e il cattivo s'emmenda, e il buono trionfa. Ma il fatto è che in nessuna commedia goldoniana si sente una viva e sincera punta misantropica, mentre in tutte si riconosce uno spirito socievole, che per godere dei benefici della sociabilità, chiude un occhio sulle colpe peggiori, e per sorridere e far sorridere, spalanca l'altro occhio sui difetti sopportabili, anche perchè magari contornati da altrettante virtù.

« Sorridere », dico; giacchè, nelle cose veramente migliori e veramente goldoniane, mancano le caricature, le buffonerie, le oscenità, tutto ciò insomma che suole

provocare la rumorosa ilarità nei grossi e facili pubblici. La commedia improvvisa era stata caricaturale, buffonesca ed oscena; si comprende come il grande commediografo, specialmente attraverso le maschere, incappi qualche volta nella caricatura, nella buffoneria e persino nell'oscenità. Ma certo niente era così alieno dal suo spirito, come l'esagerato, lo sguaiato, l'immorale, tre aspetti diversi dello stesso difetto d'equilibrio interiore; niente più vivamente contrastava con la sua massima: «non guastar la natura». In realtà, chi legga o veggia rappresentata la genuina commedia goldoniana, si mette immediatamente in uno stato d'animo di godimento sereno, di delicato compiacimento, che non può esprimersi se non col sorriso: sorriso estetico ed etico, dinanzi allo spettacolo colorato, armonioso, gentile, sostanzialmente buono, del mondo. Può darsi che il tempo abbia sbiadito o appannato, qua e là, quel sorriso; ma di fronte ai capolavori, il nostro sorriso d'uomini del 900 è terso e luminoso, come dovette essere quello del Goldoni nell'atto della creazione, e degli spettatori settecenteschi, alla prima rappresentazione.

Non starò ora quì ad analizzare gli strumenti tecnici di cui il Goldoni si servì, per esprimere il suo mondo comico. Ricorderò che non solo l'italiano, ma anche il veneziano del Goldoni sono stati assai criticati. Il primo, dal Baretti e da Carlo Gozzi, con ragioni che ora non persuadono più. La critica moderna tende, anzi, a giustificare la lingua goldoniana, così poco pura e talvolta piuttosto orripilante, attribuendo al poeta l'intenzione di riprodurre con la maggiore fedeltà la lingua parlata dalle persone colte nell'Italia del nord. Ma, per quanto ingegnosa e magari corrispondente in parte alla verità, codesta giustificazione non vale molto, giacchè, mettendosi a giudicare da un punto di vista estetico, non si può negare l'impaccio evidente, nel quale lo scrittore si dibatte, per difetto d'una conoscenza ricca e precisa del fiorentino vivente e della lingua letteraria. Pensiamo ai melodrammi metastasiani, e ci convinceremo facilmente che pur nella commedia goldoniana potevano conciliarsi naturalezza e semplicità con purezza di lingua. Ma bisogna anche riconoscere che nelle opere migliori il difetto scompare quasi del tutto, per una miracolosa fusione, operata dal genio. — Quanto al ve-

neziano, le critiche sono minori. E qui, per difetto di competenza, mi taccio. Ma l'impressione generale è che il dialogo goldoniano si snodi più rapidamente in dialetto che in lingua, e che il Goldoni non si senta mai così perfettamente padrone di tutt'i suoi mezzi, come nelle commedie dialettali. Si confronti, in particolare, il martelliano italiano del Goldoni col suo verso libero dialettale, e si vedrà come il commediografo, che confessava di non esser mai stato « buon poeta » (e non sapeva quanto lo fosse, in un senso più alto!), s'appesantisca e ingoffisca nell'uno, s'alleggerisca e illeggiadrisca nell'altro (1).

Tuttavia, Carlo Goldoni è commediografo *italiano*. Non sono d'accordo con chi assevera che il Goldoni « nei limiti che condizioni etniche e sociali poteano allora concedere, *crea* il teatro nazionale » (2), e ho detto il perchè; ma è certo che egli fu uno dei più gloriosi scrittori del Teatro *italiano*. Non direi però, col Caprin, che « il G. fu grande commediografo italiano e non veneziano, perchè nel formare la sua arte ebbe sempre di mira il « gusto » della sua nazione — anche quando adattò argomenti e generi di origine straniera — e per sua nazione intese l'Italia tutta, non la sua patria veneziana » (3). Credo, anzi, ch'egli fu grande artista italiano, appunto perchè, essendo nato e cresciuto veneziano, volle essere veneziano anche nell'arte, e nel « venezianismo » non poteva non incontrarsi con l'anima italiana. La gioconda serenità, la caratterizzazione scintillante, la pittoricità luminosa ed armonica, sono infatti caratteristiche non solo « goldoniane », sì pure della scuola pittorica veneziana settecentesca; non solo « veneziane », bensì di molti grandi scrittori italiani, dal Boccaccio al Poliziano, dal Sannazzaro all'Ariosto, dal Della Porta a Pietro Metastasio...

Preannunzia egli « per qualche parte » il Manzoni, come sostiene l'eccellente Ortolani? « Egli segna la più memorabile sconfitta del Seicento, che dopo di lui non

(1) Cfr. ISIDORO DEL LUNGO, *Lingua e dialetto delle commedie di Goldoni* (Firenze, tip. Galileiana, 1912); ristampata in *Per la lingua d'Italia*, ecc. (Bologna, Zanichelli, 1923).

(2) E. MADDALENA, *C. Goldoni* (Trieste, Caprin, 1908) p. 12.

(3) G. CAPRIN, *Op. cit.*, p. 307.

potrà ritornare, e riempie una grande lacuna del Rinascimento nostro » (1). Lasciando stare la «lacuna» che non c'era, ammettiamo pure che il Goldoni, avendo sconfitto definitivamente il Seicento, può considerarsi come un precursore di colui che seppe estirpare il cancro della retorica dalla letteratura italiana. Ma, quando si pensa al profondo contenuto filosofico-morale-religioso dell'arte manzoniana, non si può non riconoscere quale e quanta lontananza separi l'arte goldoniana da questa. Gli è che fra il Goldoni e il Manzoni c'è di mezzo la rivoluzione romantica...

Veramente Carlo Goldoni è ancora di qua dal Romanticismo ; e con lui sono di qua i cosiddetti goldoniani.

* * *

Oltre i due FEDERICI, il SOGRAFI, l'AVELLONI, il GREPPI, ecc., ormai del tutto dimenticati, passano per «goldoniani» il conte bolognese FRANCESCO ALBERGATI (1728-1804) e il romano GIOVAN GHERARDO DE ROSSI (1754-1827), i quali debbono considerarsi settecentisti ; il conte romano GIOVANNI GIRAUD (1776-1834) e il barone piemontese ALBERTO NOTA (1775-1847), ottocentisti. Nonostante le differenze di tempo e regione, essi presentano caratteri comuni evidenti, che consigliano decisamente a non distaccare gli uni dagli altri, ma a considerarli come appartenenti ad una stessa scuola comico-drammatica, devoti più o meno allo stesso insegnamento di Carlo Goldoni (2).

Il Goldoni aveva insegnato ad essere veri e naturali ; a rinunciare alle maschere e a tutte le buffonerie e gonfiezze secentiste ; a fare la commedia di «caratteri». I suoi ammiratori cercarono appunto di ritrarre la società contemporanea, mettendo in evidenza vizî e malcostumi generali, e caratteri particolari, rinunciando ad ogni peculiarità secentista ed a certe esigenze tra-

(1) GIUSEPPE ORTOLANI, *Della vita e dell'arte di C. Goldoni* (Venezia, Istit. arti graf., 1907).

(2) Cfr. GUIDO MAZZONI, *L'Ottocento* (Milano, Vallardi) Capitolo IV.

dizionali classico-cinquecentiste. E però è naturale che questi nuovi commediografi si rifacciano infallibilmente dal Goldoni, magari aggiungendo al suo nome quello del Molière. Senonchè il genio non s'eredita, nè s'imita; e però, mentre il Goldoni era stato sovrano per virtù coloritrice d'ambienti e per potenza di comicità, i seguaci, non possedendo nè quella virtù nè quella potenza, s'accontentarono di ritrarre ambienti chiusi, nobili o borghesi, senza alcun senso del pittoresco, e fatta qualche mediocre eccezione, con una lentezza e pesantezza tutt'altro che goldoniane.

L'Albergati ha molte ottime intenzioni; ma pochissime e assai discutibili realizzazioni. Scrittore, fra l'altro, anche di commedie, riconobbe per suo maestro il Goldoni, pur rimproverandogli rispettosamente di non possedere quel «certo tal quale coraggio comico», che egli attribuiva invece a se stesso: «Avessi io avuta — esclama una volta — la sua forza comica, o, ciò saria stato meglio, avess'egli avuto il mio coraggio». Consapevole delle nuove dottrine rivoluzionarie francesi, grande ammiratore del Voltaire, egli ebbe infatti delle velleità e delle simpatie, affatto letterarie, per un rinnovamento sociale: la commedia, p. es., doveva, secondo lui, satirizzare arditamente e violentemente la società contemporanea, proponendo l'ideale d'un'altra società, men corrotta e men vile. Ma, come artista, egli non si faceva eccessive illusioni: «Io non mi do il ridicolo vanto di pensatore, di riformatore, di filosofo, di osservatore. Ho osservato, sì; ma posso aver osservato male, come molti fanno, ed essermi espresso peggio, come fanno moltissimi» (1). Non direi nemmeno che il suo rivoluzionarismo fosse scandaloso, se le sue commedie, rappresentate per la prima volta, e talvolta unicamente, nel teatrino della sua stessa villeggiatura di Zola bolognese, venivano recitate da nobili, e ascoltate e applaudite da un pubblico signorile. In realtà, la satira dell'Albergati non si rivolgeva mai contro le istituzioni politiche; chè anzi, spesso, i suoi drammi la-

(1) Nella «dedicatoria» delle *Opere drammatiche complete* di FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI (Bologna, Dell'Olmo, 1827). La prima edizione è quella intitolata *Nuovo teatro comico* (Venezia, Pasquali, 1774-78).

grimosi finivano con l'intervento provvidenziale del Principe che faceva trionfare l'innocenza. Raramente, contro le istituzioni sociali: p. es. contro il duello. Spessissimo, contro tipi e macchiette del tempo: contro i medici ciarlatani (*La tarantola*); contro i vecchi nobili, irrigiditi nei loro pregiudizi di casta (*Oh! che bel caso!*); contro le lettrici, entusiaste della nuova letteratura sentimentale, pronte a farsi venire per un nonnulla le convulsioni (*Le convulsioni*: «Debiti, amori, gelosie, contrasti, queste sono le convulsioni delle mogli, e la rovina di troppo buoni mariti»); contro i giornalisti spregiudicati e spacciatori di panzane (*Il gazzettiere*); contro i cruscanti (*Il pomo*); contro i parrucchieri, bollati come drudi, mezzani e spie (*Il saggio amico*, I parte); contro i cavalier serventi, seduttori ed intriganti: «Il ballo, i teatri, le ore fuor d'ogni regola, le visite da farsi, e quelle più assai importanti da riceversi fralle domestiche mura, rubano il tempo e riscaldano la fantasia e la trascinano tutta verso altri esercizi ed oggetti» (*Il saggio amico*, II parte); contro i «musicisti», castrati, sfrontati, venalissimi (*Il ciarlator maldicente*)... E qui, insomma, la satira dell'Albergati non oltrepassava i limiti segnati dallo stesso Goldoni; il quale infatti aveva messo in ridicolo il duello, le donne nervose e svenevoli, i medici, i fiorentineggianti, i cicisbei, ecc. Tanto più, che i personaggi erano bensì descritti, ma non fatti agire, satiricamente; e se in qualche «battuta» potevan sembrare creature energicamente concepite, nel complesso dell'azione risultavano poi ombre vane e senza rilievo. Lo stesso «barbiere» del *Saggio amico*, pur ispirato dal famoso personaggio del Beaumarchais, non ne possiede minimamente la mordacità, la malizia, la stupenda vivacità.

Il «coraggio comico» era nell'Albergati così poco rivoluzionario, che alla nobiltà, ch'egli intendeva colpire ed abbattere, non sapeva poi che cosa sostituire, se non una nuova nobiltà, concessa dal Principe illuminato agli uomini meritevoli. Era, p. es., felice, quando poteva mettere a contrasto, magari per ottenere la mano d'una fanciulla, due nobili, l'uno di vecchia data, l'altro di recentissima, e far riuscir vittorioso il secondo, con mezzi del tutto degni del primo. La sua audacia maggiore consisteva nell'introdurre, come suo portavoce ed

interprete, o come *deus ex machina*, un personaggio onorabile e di buon senso, un «Onesti», il quale proteggesse i buoni, rompesse le trame dei cattivi, facesse trionfare la giustizia. Ma questo Onesti, capace di citare persino la *Nouvelle Eloïse*, se non era marchese o barone (di recente nobiltà, s'intende!), era per lo meno un «ricco mercante». Evidentemente il buon conte bolognese non poteva scendere più giù...

Parliamo chiaro: tutte le commedie dell'Albergati costituiscono uno sforzo, che non raggiunge lo scopo. Non lo scopo di propaganda tendenziale; nè quello di arte. Nessuno de' suoi lavori è veramente buono; nessun personaggio, veramente vivo; lo stesso dialogo, impacciato, pedantesco, inamidato. Lo scrittore appare quale fu l'uomo: arcigno, ironico, e talvolta, argutamente bizzarro (1).

Più artista di lui è certamente Giovan Gherardo De Rossi. Il quale, basandosi sull'autorità del Goldoni, dei Comici antichi, e dello stesso Albergati, aspirava specialmente alla «semplicità dell'intreccio»; e confessava d'essersi proposto l'ingrandimento dei caratteri, non disgiunto dalla verisimiglianza, «moltiplicando con avvedutezza i tratti più verisimili del vizio, o del difetto, e riunendoli in un soggetto solo, che resta ingrandito nel tutto; ma non eccede poi i limiti della natura nelle parti separate». Quanto alla forma e alla lingua, cercava d'essere fra i gallicizzanti e i puristi: «Scrivo in Italia, scrivo agl'Italiani, ed imito i loro costumi». Di politica e di moralismo non voleva occuparsi: «Non troverassi nè anche nelle mie commedie quella moltitudine di quistioni e contrasti sulla morale, che alcuni alle volte hanno adottata per far pompa di belli sentimenti onde combattere il vizio» (2). In realtà, il De Rossi tese tutte le sue forze per la rappresentazione di certi caratteri e ambienti; e in tale campo, seppe realizzare qualcosa.

Caratteri: Astolfo (*L'astratto geloso*), che dimentica e confonde uomini e cose, e dubita a torto della fedeltà della moglie; Don Massimo (*Il presuntuoso*), pseu-

(1) ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati* (Bologna, Zanichelli, 1878).

(2) Nel «Ragionamento» che precede le *Commedie* di Gio. GHERARDO DE ROSSI (Bassano, 1790-98).

do-letterato, vanitoso, nervoso, rabbioso, che cerca sedurre con le sue chiacchiere una giovinetta inesperta; una vedova che mostra dolore che non sente, e un fanatico dell'agricoltura scientifica (*Le lagrime della vedova*)... Ambienti: il mondo pettegolo e immorale dell'opera musicale (*Il maestro di cappella*); il mondo borghese, fanatico per l'opera, onde fa debiti, disordini, e azioni disonorevoli (*La prima sera dell'opera*); il mondo aristocratico, con le sue gentildonne leggere, maligne, corruttrici, con i suoi cicisbei, quasi sempre francesi, giocatori e sfruttatori di dame, con i suoi giovanotti trescanti con le cameriere, con i suoi maggiordomi infedeli (*Il secondo giorno del matrimonio*; e *La famiglia dell'uomo indolente*); un ufficio postale e un caffè, con gl'intrighi che vi si annodano e sciolgono (nelle commedie omonime)... Si resta, è vero, come nell'Albergati, entro i confini goldoniani; ma con spontaneità e naturalezza. L'azione è abbastanza movimentata; i personaggi parlano disinvolti, e talvolta con spirito; fra questi torna, con fissità quasi di maschera, Trivella, servo sciocco e astuto nello stesso tempo, che imbroglia e dipana matasse, eccitando l'ilarità... Eppure, di tutte le commedie del De Rossi non salverei che *Il calzolaio inglese in Roma*, satira un po' dei forestieri visitatori di Roma, un po' degli stessi Romani; gli uni, rappresentati da un certo Psccth, calzolaio arricchito, innamorato d'una ballerina, ch'egli viene a cercare fino a Roma, poco curandosi delle meraviglie della Città; gli altri, da contesse e conti spiantati, che offrono ospitalità e millantano aderenze in cambio di danaro, da ciceroni e pseudo-antiquarî, che vendono quadri d'ipotetico valore, da bettolieri e camerieri, che fanno a gara per spogliare il forestiere... Ma Psccth non è del tutto sciocco, e accortosi finalmente in che mondo è andato a cascare, s'affretta a ripartire...

Il pubblico non fu sempre favorevole al Gherardi; tant'è vero ch'egli sentì il bisogno di scrivere *La commedia in villeggiatura*, per dimostrare « a quanti strani giudizi, a quante pedantesche critiche, a quante maligne applicazioni va soggetto chi espone le sue opere in un pubblico teatro »; ossia per difendere, come avevan già fatto il Goldoni e il Molière, l'opera propria. Alla fine, non potendo far procedere la pubblicazione del suo Tea-

tro oltre il quarto volume, confessava non senza amarezza: « Cedo volentieri il campo agli scrittori seguaci della moda regnante, e benchè altri componimenti comici abbia fra i miei scritti, mi asterrò dal pubblicarli, e solo nel guardarli talvolta, e nel pensare ch'è stato fatalmente, combattuto, vinto, e discacciato dal palco quello stile comico, che insegnarono Aristofane, Terenzio, Plauto, il Molière, il Goldoni, avrò la compiacenza di ripeter fra me stesso: *si Pergama dextra*, ecc. » — Non aveva del tutto torto a dir male della «moda regnante», ossia del dramma lagrimoso, e a preferire lo «stile comico» di quei grandi. Ma, se non di superbia, peccava almeno di confusione, mettendo la sua opera al livello delle altre, per spiegare la sua sfortuna...

Assai più fortunate furono invece le commedie di Giovanni Giraud. E s'intende; chè il suo temperamento drammatico era ricco e spontaneo, e la sua vena comica abbondante e genuina. — La sua estetica drammatica era press'a poco quella del Gherardi: un carattere centrale, da illustrare e dipingere; un intreccio semplice nel quale il carattere potesse manifestarsi compiutamente; esclusione di sentimentalismi e moralismi. Ma, mentre il Gherardi, la realizza soltanto una volta, ed a stento, il Giraud più volte e con facilità. Citiamo almeno il *Prognosticante fanatico* (1808), *Don Desiderio d'sperato per eccesso di buon cuore* (1809), *L'ajo nell'imbarazzo* (1807); i cui protagonisti non sono doppioni e rifacimenti di personaggi già noti, per quanto più o meno ricordino Monsieur Filibert del goldoniano *Un curioso accidente*; nè sono vere e proprie ripetizioni l'uno dell'altro, sebbene li accomuni una cert'aria di famiglia. Tutt'e tre, infatti, di buon cuore, creduloni, ottimisti, vittime del loro stesso ottimismo; vittime allegre, che solo in apparenza rasentano il serio. Ma il conte Gaudenzio cade e fa cadere in spiacevoli equivoci, per la smania innocente di prevedere il futuro, o ad ogni modo, d'indovinare; don Desiderio incappa in malanni e dispiace a tutti, per la smania d'indovinare i gusti degli altri e prevenirne i desiderî; don Gregorio si mette in impicci e sospetti, per voler salvare gli altri da ire eccessive. Le vicende sono anche assai differenti. Nel *Prognosticante*, si svolgono attorno ad un equivoco, onde un capitano francese, venuto dal conte Gaudenzio, a partecipare la

morte del fidanzato della figlia, è scambiato appunto per quel fidanzato. Nel *Don Desiderio*, intorno a un'apertura di testamento, fatta ancora prima della morte del testatore. Nell'*Ajo*, l'avvenimento centrale è l'introduzione della moglie del marchesino, segretamente sposata, in casa del rigidissimo marchese: nascosta, ella deve passare di camera in camera, finchè giunge là dove non è più possibile sfuggire all'ira del Marchese; il quale tuttavia, nonno com'è, non sa far altro che perdonare.

Personaggi ed intrecci, esagerati e poco verosimili; ma le scene si succedono così rapidamente, e le situazioni si complicano con un *crescendo* così incalzante, che non si ha il tempo di ragionare, e ci si abbandona all'ilarità. Il che non accade (e può parere strano) nelle «farse» vere e proprie, come *La casa disabitata*, *Il merlo al vischio*, *La conversazione al buio*; dove la ricerca evidente della buffoneria grossolana ci urta; e nemmeno nelle «commedie da salotto», o «proverbi», troppo caricati, o troppo innocenti (1). — Fa eccezione, in tutta la produzione drammatica del Giraud, una commedia in 5 atti, *Il galantuomo per transazione*, rappresentata postuma solo nel 1841. Opera, che della farsa ha appena qualche spunto, e in realtà, è uno studio acuto e geniale d'un carattere interessante. Don Giusto Péncola è infatti l'uomo, che vuole giustizia e giustizia, e quasi è in buona fede, e quasi s'illude d'agire sempre secondo giustizia. Senonchè, accadendo che questa sia contraria al proprio interesse, trova subito le buone ragioni per giustificare un voltafaccia; e il giusto diventa ingiusto, e viceversa. Tant'è vero che, come sentenza il suo degno segretario:

« Altro è il falso ed altro è il vero;
Ma non c'è dal bianco al nero
La distanza che si crede:
Tutto sta come si vede. »

Don Giusto, infatti, chiamato arbitro in un'importante questione d'interessi, prima dà ragione a chi ha eviden-

(1) Ho presente *Commedie scelte del conte G. Giraud* (Parigi, Baudry, 1829). L'edizione completa è quella in 13 voll., *Opere edite ed inedite del conte G. G.* (Roma, Mondaldi, 1840-42). — V. anche il *Teatro domestico* del G. (Firenze, Carli, 1816).

temente torto, ma è disposto a sposare sua figlia; poi ad un altro, disposto allo stesso sacrificio; ed è una fortuna se, alla fine chi ha ragione riceva giustizia, e chi ama sposi. «La giustizia vi è così abituale...» — mormora il segretario a don Giusto. E questi, entusiasta: «Sì, che la fo anche non volendo»...

Il Salfi, presentando le commedie scelte del Giraud, e confrontandole con quelle del Nota, osservava che come questi «primeggia nel genere nobile e delicato, così l'altro à voluto singolarmente distinguersi nel ridicolo e nel burlesco». Ben più esattamente, il Carducci giudicava: «La commedia goldoniana fu disciolta nei suoi elementi; il ridicolo sfogò come una gran pioggia di razzi d'allegria nella commedia-farsa del conte romano Giraud, il serio discese come una cappa di piombo nella commedia-moralità del precettore e segretario di Carlo Alberto, cavalier Nota» (1). — Veramente i tipi e gl'intrecci nelle commedie di Alberto Nota sono imitazioni e rifritture. *I primi passi al mal costume* rammentano il *Cicisbeo sconsolato* del Fagiuoli, *Il cavaliere e la dama* del Goldoni, *Il saggio amico* dell'Albergati. *Il progettista* ha punti evidenti di contatto con *La casa nova* goldoniana e *Le lagrime della vedova* del De Rossi. Il *nuovo ricco* richiama il *Bourgeois gentilhomme*; *I litiganti*, i *Plaideurs* raciniani; *L'atrabiliare* è una rimpolazione del *Burbero benefico*; *L'ammalato per immaginazione*, le numerose commedie satiriche contro i medici, a cominciare dal *Malade imaginaire* del Molière e *La finta ammalata* del Goldoni... E la lista si potrebbe facilmente allungare (2). Con ciò non nego al commediografo piemontese una certa scioltezza e correttezza di dialogo, per quanto intristito da un rigido purismo; nè una certa abilità sceneggiatrice, onde le situazioni sono chiaramente impostate e risolte. Nè dimentico *Il filosofo celibe* e *La lusinghiera*, abbastanza buone; la prima presentandoci uno scapolo convinto, ed un altro disposto a sposarsi; la seconda, una donna inquieta, vanitosa, leggera, squisitamente civetta. Non vi mancano reminiscenze; e l'una con quell'Ippolito, fanatico colle-

(1) Cfr. PAOLO COSTA., nell'interessante studio, premesso alle *Commedie scelte* di G. G. (Roma, Loescher, 1903).

(2) *Teatro comico* di ALBERTO NOTA (Torino, Pomba, 1842).

zionista di stemmi ed antichità, ci ricorda *La famiglia dell'antiquario*; l'altra, la *Vedova scaltra* e la *Locandiera*. Ma in entrambe si muove una fantasia, che s'è scaldata finalmente, e tenta e ricrea. Nella *Lusinghiera*, in special modo, sento non tanto la grazia maliziosa settecentesca, quanto l'irrequietezza sensuale ottocentesca.

Ma veramente la società, ormai, non era più «comica», sì schiettamente drammatica; gli uomini non avevano più voglia di ridere, ma piuttosto di piangere; gli avvenimenti s'incalzavano con tragica rapidità. La letteratura doveva trasformarsi, e con essa il teatro. Non a caso il pubblico preferiva, nei decenni a cavaliere dei due secoli, i drammi lagrimosi e le tragedie, alle commedie goldoniane, post-goldoniane, pseudo-goldoniane. Esso sentiva, per quanto oscuramente, che là appunto era la risonanza del presente e dell'imminente futuro...

IL DRAMMA E LA TRAGEDIA

La «commedia lagrimosa», o «tragedia borghese» o «domestica», o semplicemente «dramma», è il frutto esotico della nuova sensibilità settecentesca, d'origine propriamente inglese, ma d'affermazione teatrale francese (1). Nivelle de la Chaussée con la *Fausse antipathie* (1733) crea il genere, sviluppando i contrasti aspri, violenti, dolorosi, che sono nella vita dell'uomo privato; e specialmente mettendo in antitesi i pregiudizi sociali con gl'istinti o doveri naturali. Segue il Diderot col *Fils naturel* (1757) e il *Père de famille* (1758), esaltanti il diritto naturale del figlio concepito fuori della legge, e il dovere del padre, sentito come sacerdozio. Poco dopo, il Sedaine, col *Philosophe sans le savoir* (1765), difendendo il commercio onesto contro l'albagia nobiliare, e il buon senso contro il duello, scrive il dramma più equilibrato del genere. Con costoro, e col Mercier, comincia il torrente melodrammatico francese.

(1) Cfr. GUSTAVE LANSON, *N. de la Chaussée et la comédie larmoyante* (Paris, Hachette, 1887).

In Italia il «dramma» ebbe fortuna per le stesse ragioni che in Francia; ma forse, anche perchè il terreno era stato preparato dalle tragicommedie del 600, ibride nel contenuto, capricciosamente irregolari nella tecnica, alternanti spettacoli fantastici con scene crudamente realistiche, portanti titoli strampalati e sesquipedali, scritte non di rado in prosa. Nè a torto, a tal proposito, fu messo in rilievo dal Belloni, e poi dal Bertana, *Il tradimento per l'onore*, tragicommedia di G. A. CICOGNINI, volgare, barocca, reboante, ma che può considerarsi «tipo nuovo di tragedia borghese» (1). Si potrebbe dire che, come in Francia il dramma nacque dalla commedia, fatta seria e spogliata d'ogni sua comicità; così in Italia, il dramma nacque dalla tragedia, degenerata nello spirito, abbassata nel tono, spoglia d'ogni pomposo paludamento: partiti da due punti opposti, s'incontrano... Ma il fatto è che i drammi del La Chaussée, del Diderot, del Sedaine, del Mercier, ecc., furono accolti in Italia come novità peregrine, e trovarono diretti imitatori; come li trovarono, più tardi, i drammi dell'Ifland e del Kotzebue, derivati da quelli del Lessing, e manifestanti analoghe tendenze.

Ora, non dimenticherò il GOLDONI, autore di quelle commedie sentimentali, alcune delle quali furono ispirate direttamente dal Richardson, ed altre, come parve, ispiratrici, alla loro volta, dei drammi del Diderot. Nè l'abate bresciano PIETRO CHIARI (1711-85), avventuriero della letteratura, che si diede a scriver pel teatro per bisogno ed ambizione, senza alcuna seria preparazione o disposizione, e nel famoso decennio veneziano antigoldoniano (1752-62) scombiccherà parecchi drammi lagrimosi, togliendone gli argomenti dai romanzi del Fiel-
ding e del Richardson, del Marivaux e del La Sage, e cercando ad ogni costo lo stravagante e il meraviglioso (2). Neppure GIOVANNI DE GAMERRA (1743-1803), abate livornese, che nel 1786 si partì dalla sua città per andare a fondare a Napoli un «nuovo teatro nazionale italiano»; portando in valigia un buon numero di dram-

(1) E. BERTANA, *Op. cit.*, p. 222.

(2) Cfr. G. F. SOMMI-PICENARDI, *Un rivale del Goldoni* (Milano, Mondaini, 1902).

mi sentimentali, ai quali, secondo la sua beata illusione, erano affidate le sorti del Teatro italiano... (1). Ma a costoro aggiungerò anche i due FEDERICI, il WILLI, il GREPPI, il SOGRAFI, già nominati anche come « goldoniani »; e gli stessi commediografi goldonisti maggiori. L'Albergati scrisse infatti il *Prigioniero*, il *Rodolfo*, la *Vendetta virtuosa*, dramma, quest'ultimo, in 5 atti, che pone e risolve i seguenti problemi: « Una giovane, a cui per calunniosa accusa viene rapito il padre dalla mano del carnefice, e ch'è soggetta a soffrire una non meritata infamia e nel padre e nella sua propria persona, deve ella inveire e muoversi contro il calunniatore sinchè lo vegga precipitato e distrutto? No; la virtù e la religione lo vietano. Dev'ella a costo della propria vita far che apparisca ben chiara l'innocenza del padre sacrificato? Sì, credo io, e credo che religione e virtù nol vietino mai. La mia Doralice fa ancora di più. Ristabilisce ella la riputazione e la fama e l'onore del padre; poscia ai calunniatori perdona, e nulla esige contr'essi nè dalla pubblica, nè dalla privata forza ». Il De Rossi compose un *Podestà di Bisenzo* e un *Soverchiatore*, in cui, alla fine, medesimamente si puniscono i persecutori e si esaltano i perseguitati. Il Giraud fece i primi passi d'autore, scrivendo pasticci sentimentali, come *L'ingenuità ingannata*, *La frenetica compassionevole*, *L'innocente in periglio*. Il Nota fece andare di pari passo drammi e commedie, dall'*Oppressore e l'oppresso*, in cui un marchese perseguita il fratello minore, negandogli la parte che gli spetta d'eredità, avendo questi sposata una fanciulla del popolo; all'*Ospite francese*, in cui un marchese deve superare infinite difficoltà per sposare la figlia d'un mercante..... Ma non insisterò ad esaminare nè questi, nè altri drammi del genere, essendo essi veramente fuori da ogni confine d'arte. In una commedia satirica dell'AVELLONI, *Le nuvole*, c'è un Aristofilo, ossia Camillo Federici, che pur non poteva dirsi innocente, il quale felicemente sintetizza i caratteri peculiari del dramma: « Un ammasso di insolite favole, giuoco delle

(1) E. MASI, *Giov. Gamerra e i drammi lagrimosi* (nei saggi *Sulla storia del Teatro italiano nel sec. XVIII*) (Firenze, Sansoni, 1891).

zingare vecchie ed alimento dei fanciulli, apparvero dopo ciò per opera vostra sopra le scene. Satiri, maghi, mostri, indovini e scogli pareggiarono il liceo del buon senso: e il buon gusto corrotto da incendi, rovine, trasformazioni, goffaggini, pospose ad esse la piacevole urbanità, la naturale schiettezza. Succesero a queste gli aborti delle lagrimè, e fu allora che il vizio pose piè sul teatro sotto la maschera della virtù. Si vide il fratricidio, si encomiò il suicidio, comparvero padri crudeli, madri inique, spose infide, meretrici infami, ingiusti divorzi, clandestine nozze, raggiri, usure, frodi, rapimenti, ladrocinî. Sopraffatto dal vario, dal mirabile, dall'assurdo, incontentabile si rese il genio dell'uditore e trascinò dietro a sè la folla degli scrittori necessitati a secondarlo e omai disperati nel persuaderlo ».

Ma s'intende che, negando il valore artistico di tali componimenti, non si nega anche, implicitamente, quello storico: il quale, infatti, rimane sempre importante, come testimone della nuova atmosfera sentimentale, e come nuovo genere drammatico, che preluse al dramma moderno.

* * *

A far piangere intendeva il dramma; a far piangere, anche di più, la *tragedia*. Ma con quale esito? — Nella tragedia del 500, niente era stato vivo, se non il realistico-sentimentale. Nel 600 il sentimentale s'accentuò, s'esasperò, ma anzichè nelle forme tragiche, s'esprime in quelle melodrammatiche. La tragedia secentesca, quando non fu una pura e semplice imitazione classicista, partecipò degli stessi caratteri del melodramma, e però fu erotica, spettacolosa, coreografica, non rispettò alcuna *unità* classicista, trattò con la medesima libertà il mito e la storia, non riconoscendo altro dio nè altra verità superiore, che il Caso, mescolò infine e confuse volentieri il comico e il tragico. Chi voglia farsene un'idea, non ha che a leggere l'*Adamo* (1613) di G. B. ANDREINI e l'*Aristodemo* di CARLO DOTTORI (1), o una

(1) Per l'Andreini, v. ENRICO BEVILACQUA (*Giorn. st. lett. il. XXII*); per il Dottori, v. NATALE Busetto, *Carlo de' Dottori* (Città di Castello, Lapi, 1902).

qualsiasi delle tante tragicommedie, di cui il teatro italiano secentesco, anche per influenza spagnola, fu abundantissimo. — Ma, alla fine del 600, quel desiderio diffuso di riforme, ispirato più dal buon senso che dal desiderio di cose nuove, il quale portò al rinnovamento dell'opera musicale e della commedia, si manifestò anche nel genere tragico; sicchè, per tutta la prima metà del 700, assistiamo a una serie ininterrotta di tentativi per la creazione d'una « tragedia » veramente degna del nome; tentativi, che dovevano approdare alla tragedia alfieriana.

Il desiderio di rinnovamento fu precisato ed acuitizzato dalla « tragedia » francese. La quale era, senza dubbio, estremamente superiore, ne' suoi illustri campioni, Corneille e Racine, alla « tragedia » italiana contemporanea; tanto era quella profonda nell'analisi dei caratteri, interiore nella drammaticità, semplice nello svolgimento, quanto questa, retorica, esteriore, tumida ed irrazionale. Quando quella cominciò ad essere conosciuta pur in Italia, o perchè rappresentata da Compagnie comiche francesi, (si ha notizia d'alcune intorno al 1670), o perchè tradotta in italiano (il *Cid*, una delle prime, nel 1647), o perchè letta direttamente nel testo originale; parve, com'era difatti, una rivelazione del tutto degna della tragedia antica, bella per se stessa, corrispondente ai gusti moderni. Così, al principio del 700, la riforma della tragedia italiana viene proposta, caldeggiata ed attuata, tenendo presente il Teatro tragico francese (1).

Ma tener presente e ammirare non voleva dire copiare, bensì rivaleggiare: gl'Italiani, infatti volevano fare qualcosa di proprio e singolare, e precisamente creare un tipo di tragedia, che fosse qualcosa di mezzo fra la

(1) Oltre il BERTANA, *Op. cit.*, nel quale è stato fuso lo scritto precedente dello Stesso, *Il teatro tragico it. del sec. XVIII prima dell'Alfieri* (*Giorn. st.*, Suppl. 4); v. ALFREDO GALLETI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel sec. XVIII* (Parte I, 1700-750) (Cremona, Fezzi, 1901), ed anche AMOS PARDUCCI, *La tragedia classica ital. del sec. XVIII anteriore all'Alfieri* (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1902). — Cfr. GABRIEL MAUGAIN, *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environs* (Paris, Hachette, 1909).

tragedia antica e la francese. Il Muratori, per esem., nel suo trattato *Della perfetta poesia* (1706), consigliava il ritorno alla tragedia classica, ma con un sentimento appassionato raciniano; il Gravina, nella *Ragion poetica* (1708) e nell'opuscolo *Della tragedia*, pur disprezzando gli amori, gl'intrighi, le mollezze della tragedia francese, consigliava un dialogo facile e familiare, e un contenuto politico e morale, quasi corneilliano. D'altra parte, Pier Jacopo Martello (bolognese, 1665-1727), nel suo dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1714), se sosteneva la necessità della «morale», in senso psicologico, e l'azione subordinata ai moti dell'anima, come nella tragedia francese; aveva poi criterî assai personali, o se preferite, piuttosto secentisti, sulle tre *unità*, ch'egli subordinava all'esigenze degli effetti scenici; e sull'introduzione d'un realismo, rasentante il comico. Intorno agli stessi anni, Scipione Maffei (patrizio veronese, 1675-1755), pensava che il tipo ideale tragico italiano sarebbe quello che, accogliendo la tecnica della tragedia francese, ne evitasse tuttavia il sentimentalismo romanzesco e l'immoralità passionale.

Senonchè, dal dire al fare... E l'eruditissimo GIAN VINCENZO GRAVINA naufragò miseramente con le sue *Tragedie cinque* (1712), insieme con tutti i classicheggianti napoletani: il MARCHESE, il PANSUTI, il CAPASSO... Il MARTELLO, improvvisatosi tragico all'età di quarantacinque anni col suo *Teatro* (1709), riuscì a scrivere soltanto qualche scena colorata, idillica, voluttuosa, insomma di gusto arcadico, entro schemi rigidi e pesanti (p. es. nella *Perselide*, nell'*Ifigenia in Tauri*, nella *Rachele*...) e ad iniziare la discreta, non disprezzabile fortuna dell'alessandrino, o «martelliano». Lo stesso MAFFEI, se riuscì a scrivere un'opera, che parve a molti e per molto tempo realizzare l'ideale sognato, ed ebbe un clamoroso successo in Italia e all'estero, non però fece un vero capolavoro. Ciò non toglie che la *Merope* (1713), verseggiata in isciolti energici e dignitosi, rappresentante un'azione rapida, logica, diritta, senza cori, nè prologhi, nè lunghi monologhi narrativi, senza nunzi, nè nutrici, nè oracoli, nè interventi soprannaturali, riesca anche oggi ad interessare e commuovere. Se non il tiranno Polifonte nè il consigliere Adrasto, troppo duri, rozzi e piuttosto burattineschi, certo ci interessano e commuo-

vono il giovine Cresfonte, ingenuo e generoso, il pastor Polidoro, vecchio affettuoso, e specialmente Merope, la vedova fedele, che respinge le nudi e tardive profferte di Polifonte, assassino del marito; la madre, che non pensa che al figlio lontano, miracolosamente salvato, e quando, per un tragico equivoco, lo crede ucciso da Cresfonte, non dubita d'alzare il ferro contro il giovine... ed è suo figlio! Ma poi il figlio è riconosciuto, il tiranno ucciso, Cresfonte incoronato, Merope felice... (1)

Merope poteva essere l'inizio d'un serio movimento tragico. Invece non se ne fece nulla, e ognuno continuò per la sua via. Così, ANTONIO CONTI (padovano, 1677-1749), pur riconoscendo che il teatro francese fosse « il più purgato e il più florido » che si vedesse allora in Europa, faceva molte riserve, non sapendo « quanto all'idea perfetta della tragedia convenir possa il dialogo in rima, la molteplicità de' confidenti, e gli eroi soverchiamente amorosi », e rimproverando ai successori del Racine d'aver introdotto « il romanzo, il quale la gravità e la verisimiglianza tragica corrompe; ed invece di purgare, contamina la mente e gli affetti degli spettatori » (2). Ma con tutte le sue ottime intenzioni, e la sua preparazione storica, e la sua gravità, le sue quattro tragedie non riuscirono meno fredde e polverose; eccetto forse il *Giulio Cesare* (1724), che contrariamente a quanto s'è detto, mi sembra abbia assai poco di shakespeariano, e tuttavia possiede più d'un personaggio con qualche lampo di vita (Cesare, Calpurnia, Bruto, Porzia), e più d'una scena concepita genialmente, che sarebbe anche efficace, se non si dilungasse troppo mediante endecasillabi prolissi e snervanti (3). — Così ALFONSO VARANO (ferrarese, 1705-88) scrisse in versi facili e abbastanza armoniosi quel singolare *Giovanni di*

(1) Cfr. A. ZARDO, *Merope* (*Rassegna Nazionale*, Firenze, ottobre 1898).

(2) Nella « lettera » premessa a *Le quattro tragedie* (Firenze, Bonducci, 1751).

(3) Cfr. G. BROGNOLIGO, *L'opera letteraria di A. Conti* (*Ateneo Veneto*, Serie XVII, vol. I) e A. SALZA, *L'ab. Conti e le sue tragedie* (Pisa, Nistri, 1898).

Giscala, (1754) (1), che ci rappresenta la caduta di Gerusalemme, col torbido, superbo e feroce Giovanni, e l'affettuosa coppia Manasse-Marianna, in contrasti vivamente drammatici, entro un'atmosfera di terribilità religiosa. Ma il lavoro, che pur si riattacca alle tragedie « gesuitiche », agli oratori, ai melodrammi d'argomento biblico, e prelude, pel carattere centrale, al *Saul* alfierriano, rimase effettivamente isolato. — Così, infine, i Gesuiti, che pur avevano avuti, per tutto il 600, mezzi potenti, non seppero distaccarsi dalle mode contemporanee, e tentennando, prima fra la tragedia antica e il dramma inglese e spagnolo, poi fra quella e la tragedia francese, non crearono nulla di particolarmente vitale. Lo stesso gesuita mantovano SAVERIO BETTINELLI (1718-1808) confessò d'essersi ispirato a Racine, Corneille, Voltaire, e imbastì tragedie senza passioni nè sentimenti, senza drammaticità nè azione, con debolissimi sciolti. Uniche originalità, assai relative: la mancanza di donne, e il fine quasi lieto, il condannato essendo perdonato (*Gionata*), o trionfando il re giusto (*Demetrio*), o il successore legittimo (*Serse*) (2). E che cosa era riuscito a concludere, precedentemente, l'altro famoso gesuita, GIOVANNI GRANELLI, nonostante le sue doti di tecnico eccellente? (3) —

Gli è che i progressi tecnici e le conquiste critiche ed estetiche non possono sostituire, in nessun modo, il sentimento. E il sentimento tragico della vita è condizione indispensabile perchè nasca una vera tragedia. Si deve bensì ricordare « la solerte versatilità, l'acume delle indagini, l'abbondanza delle idee, il nobile amor di patria con che si è tentato allora di arricchire di nuova

(1) La vedo nella sontuosa edizione originale (Venezia, Valvaserose, 1754).

(2) *Tragedie di S. BETTINELLI* (Bassano, Remondini, 1771).

(3) Sul teatro gesuitico v. ZEIDLER, *Studium und Beiträge zur Geschichte des Jesuitenkomödie und Klosterdramas* (Hamburg u. Leipzig, 1891); EBNER, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien* (Erlangen u. Leipzig, 1898); FRANCESCO COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico* (Firenze, Sansoni, 1901)².

gloria il grande patrimonio della letteratura italiana (1). Ma bisogna anche riconoscere che quei « tragici » erano dei letterati, e le loro « tragedie » opere di costruzione critica, non poetica. Quando finalmente venne un poeta, un uomo di coscienza profonda, capace di sentire e concepire la vita come una lotta dolorosa e sanguinosa fra molteplici forze avversarie, allora finalmente si ebbe la tragedia. La quale coronò, sì, tecnicamente gli sforzi critici di tutto un secolo, ma, idealmente e sostanzialmente, rappresenta una nuova magnifica tappa, nella storia letteraria italiana, per la conquista della coscienza morale e nazionale nella sua totalità. Veramente Vittorio Alfieri non continuò i Conti, i Bettinelli, i Maffei, i Gravina, i Martello... ; proseguì bensì l'opera del Goldoni e del Metastasio, nel sentimento serio e profondo della vita e dell'arte, e nell'affermazione di questa nell'arringo drammatico.

VITTORIO ALFIERI E GLI ALFIERIANI

La tragedia dell'Alfieri fu accolta, al suo primo apparire, da un gran clamore di voci discordi, sebbene tutti dovessero riconoscere la sua assoluta superiorità rispetto ad ogni altra tragedia precedente. Sopravvenuta la Rivoluzione francese, e venuti in Italia gli eserciti napoleonici, essa ebbe un'improvvisa fortuna, diventando il modello del cosiddetto teatro « giacobino » (2). Più tardi, tramontato l'astro napoleonico, finito il teatro « giacobino », o « patriottico », sopraggiunto il movimento romantico, essa parve letterariamente sorpassata, per quanto potesse ancora servire come strumento di guerra agli Italiani oppressi contro gli oppressori. La critica del De Sanctis, e del suo eloquente ripetitore, il Guerzoni, dev'essere appunto considerata come la tardiva, ma perfettamente cosciente, espressione dell'ostilità romantica contro Colui che pareva l'ultimo dei classicisti, irretito

(1) A. GALLETTI, *Op. cit.*, p. 264.

(2) E. MASI, *Op. cit.*

ancora in pregiudizî insopportabili. Il De Sanctis riconosceva bensì che i personaggi alfieriani non erano astrazioni, anzi fantasmi appassionati, ribollenti, sanguigni; ma in essi vedeva congestione di sangue trasfuso e comunicato; e, fatta eccezione pel *Saul*, che pure non era stato che la lampeggiante visione di un ordine di cose superiore, considerava quel teatro come fermo ancora, dinanzi ai cancelli del secolo XVIII: tragedia di puro pensiero, rimasta in regioni speculative, non divenuta storia, sfogo lirico anzichè rappresentazione drammatica. Mancata al poeta la scienza della vita, gli era mancata anche la forza di dar vita ad alcun personaggio (1). — Analogamente, il Guerzoni sostenne che « i personaggi dell'A. non sono nè abbastanza astratti ed universali per prendere il posto di idee personate, nè abbastanza concreti e determinati per fingere la parte di persone storiche... Il personaggio alfieriano non è che Alfieri stesso... In lui non vibrava veramente e spontaneamente che una corda: il terribile; il dolce, l'affettuoso, il tenero, gli mancavano. E quella corda, toccata, non rispondeva che due o tre suoni: la patria, la libertà, e per antitesi, la tirannide e la servitù. Le stesse virtù più naturali e comuni, l'amor di madre, di padre, di figlio, d'amante, toglievano suono ed espressione dalla nota dominante ». Ed ancora: « Alfieri non analizza abbastanza lo spirito umano, non vede che un solo o pochi lati, non ne indovina che l'energico, non ne sente che il terribile; s'arresta ai contorni generali dei caratteri, non sa notar le transazioni, non sa piegarsi alle transazioni, non sa cogliere le sfumature, non conosce la misura, non può indugiarsi tra le perplessità; è chiuso e freddo ad alcune passioni; è furibondo e sfrenato in altri; è insomma una gagliarda e singolare individualità, ma incompleta (2). — Romanticì mi sembrano anche i giudizi, assai severi, del Galletti e del Farinelli; l'uno concludendo che l'Alfieri « si levò tardi, inaspettato, quando già il desiderio della nazione si era come logorato nell'attesa, quando la tragedia, dopo aver tentato dietro Voltaire tutte le forme, tutte le vie e i sentieri, pareva quasi

(1) DE SANCTIS. *St. lett. it.*, II, 375 sgg.

(2) GIUSEPPE GUERZONI, *Il teatro italiano nel sec. XVIII* (Milano, Treves, 1876) p. 351-4, e 637-9.

esausta, e in Francia Diderot e Mercier la gridavano una forma gelida e rimorta, e in Germania scrivevano i drammaturchi dello *Sturm und Drang*, ed erano già composti il *Goetz von Berlichingen* e i *Masnadieri*.... Poeta veramente nato per il dramma egli non fu più di quel che fosse più tardi G. Byron » (1). L'altro, troppo aspro contro l'uomo e il poeta, del quale ultimo salvava soltanto le parole d'acciaio e le sentenze gagliardamente coniate: « La grandezza vera dell'A. consiste nell'azione possente che il poeta ha esercitata, al pari del Rousseau, sulle posteriori generazioni, nell'incitamento che n'ebbero il Parini, il Foscolo, lord Byron, il Platen, il Leopardi, il Manzoni, il Mazzini, il Prati, ed altri, infinitamente più che nel suo carattere eroico, magnificato fuor di misura, e nel valore poetico delle sue opere » (2).

Ma contro l'Alfieri ben più s'accanì la critica positivista e storica. Non dico di quella scientifica, o pseudoscientifica, del Lombroso e dei lombrosiani, di cui è inutile parlare; sì di quella letteraria, il cui illustre campione, rispetto all'Alfieri, fu il Bertana. Si sgretolò, si negò la grandezza dell'uomo, frugando in tutte le pieghe della sua vita privata, s'inferocì contro la grandezza del poeta. « Troppe cose invero gli nocquero — concludeva il Bertana —, tropp'altre gli mancavano. Gli nocque la soverchia preoccupazione degli effetti civili attesi dall'arte, e la troppo continua e scoperta manifestazione della tendenza. Gli nocque la superstiziosa venerazione delle regole, dei modelli e dell'antico; venerazione che il suo vivo desiderio d'originalità non bastò a temperare quanto sarebbe stato necessario perch'egli si sciogliesse dall'impaccio di schemi, di formole, di metri, di figure e di convenzioni poetiche logori dall'uso. Gli nocquero insomma tutti quei preconcetti morali e quei pregiudizi scolastici, da cui si lasciò tiranneggiare l'ingegno, al quale non arrisero le inconscie e libere audacie del genio innovatore. Dei grandissimi poeti non ebbe la spontaneità e l'universalità. Il suo mondo è angusto, ed è l'incarnazione delle poche idee, dei pochi sen-

(1) A. GALLETTI, *Le teorie*, ecc. (già cit.) p. 263.

(2) ARTURO FARINELLI, *V. Alfieri nell'arte e nella vita* (*Rivista d'Italia*, ottobre 1903) p. 549.

timenti in lui predominanti. Egli dunque non è l'interprete di tutte le anime, ma è quasi esclusivamente l'interprete dell'anima propria; anzi, di una parte d'essa soltanto. Gli manca la varietà degli accenti, la mobilità della fantasia, la gradazione dei tóni, la serena visione delle cose, la pietà umana, l'ingenuità e il sentimento della natura; perciò non ci meravigliamo se quell'arte non commuove più tutto il pubblico, oggi che i fini a cui essa fu diretta sono da molto tempo raggiunti, e gli ideali di cui fu nutrita sono ormai o tramontati o oltrepassati » (1). E più tardi, ristudiando il teatro alfieriano, nella sua storia della tragedia italiana, concludeva ch'esso, « guardato nel suo complesso, ha un fine, un contenuto, un valore politico che supera, fino anche ad escluderli, il fine e il valore artistici. Parecchi bei tratti, o di vigore o d'affetto, qualche lineamento umano espressivo, molti bei particolari di disegno e di colorito; ma due sole creazioni longeve, atte a imprimersi potentemente nella fantasia e a muovere gli animi ancor oggi: Saul e Mirra. Il resto, o non agguaglia a quel segno, o sta molto al di sotto; e, nel complesso, interessa assai più a considerarlo storicamente » (2).

Ad opporsi a codeste negazioni, o diminuzioni, romantiche e positivistiche, sorse primissimo il Porena, con un'apologia ardente, e se andò oltre il segno, meritoria in ogni modo. Egli infatti cercò di dimostrare come la poetica alfieriana, per quanto non originale, doveva necessariamente scaturire dal carattere stesso dell'uomo, « senza sforzi, senza costrizioni, senza rinunzie »; che la tragedia alfieriana ha un'unità estetica profondamente personale, non confondibile con alcun'altra: « L'uomo padrone di sè e fortemente volitivo: ecco l'anima della sua tragedia, ecco l'immagine fondamentale che produrrà le forme e i tratti essenziali della sua produzione drammatica, ecco l'intima unità estetica del Teatro di quel nostro sommo poeta ». Dal che deriva naturalmente l'analisi psicologica ridotta, il colorito storico quasi nullo,

(1) EMILIO BERTANA, *V. Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte* (Torino, Loescher, 1902). Cfr. per ragion di contrasto, il recentissimo *Alfieri* di S. SPAVENTA FILIPPI (Milano, Ed. Alpes, 1923).

(2) E. BERTANA, *La tragedia*, (già cit.), p. 329.

la necessità delle unità di tempo e di luogo » (1). — Ma lo sforzo del Porena non ebbe fortuna. Solo in questi ultimi anni s'è avuto qualcosa di più giusto e di più profondo. Si rimane sulla linea di rivendicazione tracciata dal Porena, ma con fondamenti estetici e metodi critici assai diversi da' suoi. Il Croce sostenne infatti, sia pure in una breve nota, che l'Alfieri inizia la nuova letteratura italiana, ed è da considerare « protoromantico », per il suo individualismo, il suo ideale di « liber'uomo », la violenza delle sue passioni, il suo amore per la solitudine, per la malinconia, per gli spettacoli naturali. « Protoromantico », non romantico, mancandogli tratti essenziali: l'ansia religiosa sul fine e il valore della vita, l'interessamento pel corso storico, il compiacimento per gli aspetti particolari e realistici delle cose. Per intenderlo, « bisogna leggere la tragedia dell'Alfieri come si legge la lirica cioè la poesia, mettendo da canto tutti i preconcetti e le preoccupazioni sul genere drammatico o teatrale » (2). Il Momigliano poneva in rilievo vivissimo, e direi definitivo, il problema fondamentale dell'arte alfieriana, considerato non più romanticamente nè positivisticamente, ma con spirito crociano: « L'Alfieri si credette e fu creduto soprattutto un poeta politico, e diede la misura maggiore del suo ingegno nel *Saul*, nella *Mirra* e in genere in pagine estranee alla politica... Nella parte vitale dell'arte alfieriana c'è più umanità tragica che politica disperata e violenta; ed io parlando di mondo eroico, intendo parlare di una morale eroica, di una spiritualità eroica, in cui può rientrare il lato politico, ma soltanto come una linea d'una fisionomia più complessa... L'A. è l'unico poeta del secolo XVIII, che abbia fermato una di quelle lotte in cui si rivelano le vette e gli abissi dell'anima e l'uomo si mostra fuori del tempo, nella sua crudità essenziale ed eterna » (3). Sono, codesti, punti essenziali, dai quali mi sembra si

(1) MANFREDI PORENA, *V. Alfieri e la tragedia* (Milano, Hoepli, 1904) p. 291 sgg.

(2) B. CROCE, *La critica* (1907) p. 309 sgg.

(3) *Saul, interpretato da* ATTILIO MOMIGLIANO, con un saggio introduttivo (Catania, Muglia, 1921). Vedi anche dello stesso MOMIGLIANO, la recentissima interpretazione della *Mirra*. (Firenze, Vallecchi, 1923). Cfr. ANTONIO MOIOLI, *Jean Racinè e V. Alfieri* (Clusone, Ferrari, 1922).

debba partire d'ora in poi, se si vuol dire qualcosa che valga la pena d'essere ascoltata (1).

Nato ad Asti di famiglia gentilizia, VITTORIO ALFIERI (1749-1803) passò l'adolescenza in un collegio, dove poco imparò; trascorse la giovinezza, vagabondando per l'Italia e l'Europa, affannoso e scontento; finchè un giorno ebbe la rivelazione di ciò che doveva essere la vocazione della sua vita. L'episodio è noto a tutti; chè tutti conoscono la *Vita*, documento importantissimo d'essenziale verità, nonostante le *chicanes* di cui è stata oggetto. Nel 1775 si rappresentava al « Carignano » di Torino, con esito lusinghiero, la *Cleopatra*: « Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette, entrato nel duro impegno, e col pubblico e con me stesso, di farmi autor tragico. Per sostenere una sì fatta temerità, ecco quali erano per allora i miei capitali. — Un animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un cuore ripieno, ridondante di affetti di ogni specie, tra' quali predominavano con bizzarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una profonda ferocissima rabbia contro ogni qualsiasi tirannide. Aggiungevasi poi a questo semplice istinto della natura mia, una debolissima ed incerta ricordanza delle varie tragedie francesi da me viste in teatro molti anni addietro; che debbo dir il vero, che fin allora letto non ne avea mai nessuna, non che meditata: aggiungevasi una quasi totale ignoranza delle regole dell'arte tragica, e l'imperizia quasi che totale... nella divina e necessarissima arte del bene scrivere e padroneggiar la mia propria lingua » (2). Quattordici anni dopo (anni di studio e di lavoro indefesso), pubblicava a Parigi, pei tipi del Didot, in forma definitiva, le sue diciannove tragedie. A sperarne gloria era stato incoraggiato da critici autorevoli come il Calsabigi (nell'83), e il Cesarotti (nell'85); ma egli aveva abbastanza fiducia in se stesso, per non tremare dei giudizî dei con-

(1) Cfr. G. MAZZATINTI, *Bibliografia alferiana* (*Rivista d'Italia*, ottobre 1903) e G. BUSTICO, *Bibliografia di V. Alfieri* (Salò, 1907).

(2) *Opere di V. ALFIERI. Vita* (Torino, Paravia, 1903), pag. 131. — Negli altri volumi sono le tragedie (V-VII), le commedie (VIII), ecc.

temporanei, anche se questi fossero : stati del tutto negativi...

All'Alfieri accadde quello che suole accadere agli scrittori di genio. Cercava e sperava la gloria nella « tragedia politica », « anti-tirannica » ; la trovò nella tragedia « passionale ». Se pur n'ebbe un presentimento, non ne fu cosciente perfettamente ; tanto meno il pubblico, che comprende sempre assai più la « tendenza » che l'arte ; neppure, in generale, la critica, se è vero che essa, fino a ieri, s'accontentò di parafrasare, o magari discutere, il *Parere*, premesso all'opera dello stesso poeta. Oggi però ci pare di distinguere chiaramente ciò che in quella tragedia ha un valore storico e nazionale, da ciò che ha un valore estetico ed universale ; e certo ci riesce facile fermare la nostra attenzione su questo, anzichè su quello. Dinanzi a noi, infatti, sfumano *Ottavia* e *Maria Stuarda*, *La congiura dei Pazzi* e *Don Garzia*, *Timoleone* e *Agide*, *Bruto Primo* e *Bruto Secondo*, nonostante tutte le loro eloquenti parlate e solenni sentenze, ridondanti d'amor di patria e di saggezza politica, nonostante tutte le innovazioni e i fantasmi eroici, che le popolano. Svaniscono anche *Polinice* ed *Antigone*, sebbene nella prima una dolente figura di madre, nella seconda una disperata figura di vedova, indugino alquanto nel nostro ricordo. Dilegua la stessa *Virginia*, per quanto la giovane donna abbia accenti non rari di verità e di poesia... Rimangono le tragedie dell'affezione materna (*Merope*), dell'amore (*Filippo*, *Agamennone*, *Mirra*), del furore vendicativo (*Oreste*, *Rosmunda*), della giovinezza, della forza, della gloria tramontanti (*Saul*). Dite pure, ora, che la tragedia alfieriana è strettamente unitaria, semplice, rapida, come quella del Corneille e del Racine, o quella del Voltaire ; o invece, che mentre questa è tutta impregnata di spirito secentesco o settecentesco francese, quella è tutta un'idealizzazione. Dite che essa riprende lo schema tragico classicista, quale s'era andato formando nel 700 in Italia sotto l'influenza francese ; o piuttosto, che la prima è vera ispirazione per tale schema, l'Alfieri l'ebbe dal melodramma metastasiano, di cui, a sua stessa confessione (*Vita*, II, 4), s'era in giovinezza sommamente dilettrato, eccettuate l'ariette... Resta che il contenuto delle migliori tragedie non è politico, sì passionale ; e che tale pas-

sionalità è propriamente, irriducibilmente, alfieriana.

Eroi della volontà, i personaggi alfieriani, come ha proposto il Porena? — Ma Merope ama il figlio selvaggiamente, e, quando lo crede perduto, non teme, per vendicarsi, nè ire nè minacce di tiranno, abbandonandosi tutto al suo furore. Ma Oreste non sa simulare, dinanzi alla madre e ad Egisto, e ben presto si scopre. Ma a Rosmunda non basta avere ucciso Alboino: la sua vendetta perseguita la stessa figlia di lui, e rinfocolata e inviperita dalla gelosia, diventa ferocia. Carlo e Isabella vogliono bensì, ma non possono soffocare il loro innocente e colpevole amore. Mirra, alla fine, deve confessare il suo terribile amore, per quanti sforzi abbia fatti in precedenza per dissimularlo. Clitennestra ondeggia, senza tregua, fra l'onestà e la passione, fra la ribellione e la servitù (*Agamennone*); e poi che il delitto è compiuto, fra l'amore materno e quello di sposa (*Oreste*). Infine, Saul è preda di mille passioni, e non ne trionfa, se non quando bisogna morire...

Ben più vicino alla verità mi sembra il Momigliano, quando riconosce che « la malinconia e l'ira sono l'ambiente sentimentale, dove germoglia e giganteggia il superbo mondo irrealistico dell'Alfieri »; chè qui siamo decisamente in un campo *non volitivo*. Eppure, se riesaminiamo le figure più vive del Teatro alfieriano, ne troviamo bensì alcune, ispirate dall'ira, non dalla malinconia (*Filippo*, *Merope*, *Oreste*, *Rosmunda*), altre, dalla malinconia, non dall'ira (*Mirra*, *Clitennestra*), e solo il *Saul* da entrambe. Ma in tutte è qualcosa che trascende l'ira e la malinconia, trasfigurandole in una tragica passionalità, per la quale non è più il caso di parlare di stati d'animo, relativamente leggèri e superficiali, sì di tempeste spirituali: disperazioni, ossessioni, tremende pazzie... V'è del « terribile » nella fatalità di passioni, come quelle d'Oreste, di Clitennestra, Mirra, Saul; v'è anche del « pietoso », giacchè tali passioni hanno origini lontane e misteriose, e gli uomini che le sopportano, ne sono anche le vittime più doloranti. V'è insomma quel terribile-pietoso, che non è tanto aristotelico e greco, quanto piuttosto biblico e dantesco.

Vittorio Alfieri aveva veramente uno spirito *tragico*. Assai meglio che attraverso la minuziosa, pedantesca,

gretta documentazione di piccoli particolari biografici, noi lo vediamo attraverso le sue più geniali tragedie, e i suoi personaggi più vivi. Tragedie, che per solito non ritraggono il dramma d'una sola anima; personaggi, che talvolta sono dominati da più passioni insieme; ed allora è appunto il caso di parlare di capolavori. Veramente, capolavori tragici sono *Filippo*, *Agamennone*, *Mirra*, *Saul*. — Nel *Filippo* è un'atmosfera cupa, silenziosa, come se incombesse un terribile incubo. Le voci della libertà (Perez) e dell'amore (Carlo-Isabella), appena sorte, son spente: ritorna il pauroso silenzio. Nell'*Agamennone*, è un'atmosfera balenante e sanguigna, nella quale erra, stranito e sgomento, oscuramente presago, il Re, mentre Egisto, con astuzia perfida, degna di Jago, seduce e induce al delitto Clitennestra, sperduta e demente. Nella *Mirra* turbinia il vento della passione, con l'impeto d'una divina maledizione: il padre e la madre si smarriscono, non comprendendo; il giovine fidanzato si dispera e s'uccide; la fanciulla è tutta un tremito, e geme, e piange, e prega, e maledice, finchè, da tutti abbandonata, si giace nel sangue. Nel *Saul*, s'agita tutto un mondo di dolore e di terrore: il cielo s'intorbida e minaccia, la terra rimbomba di squilli e grida guerresche, gli uomini sono straziati dalla gelosia e dalla rabbia (Abner), dall'amore e dalla pietà (Micol e Gionata), dall'umiliazione, dall'invidia, dall'impotenza, dal furore, dal rimorso (Saul)... La prima tragedia contiene il dissidio esteriore fra Filippo e Perez, fra Filippo e la coppia innamorata; il dissidio interiore, fra amore e dovere, in Carlo e Isabella. La seconda sviluppa i contrasti d'una coscienza regale, fra il sentimento del giusto e le vili perfidie d'un amante. La *Mirra* dipinge la lotta esteriore fra le sollecitudini amorose dei genitori e del fidanzato, e la ripugnanza di Mirra alle nozze; la lotta intima della fanciulla, fra la passione che nega e la legge morale e divina che infrena. Il *Saul*, la lotta del biblico re contro Dio, contro il mondo, contro se stesso: contro Dio, che l'ha maledetto, indicando persino il successore; contro il mondo, che s'accampa ostile dinanzi al suo esercito, o gli è amico e fedele soltanto materialmente; contro se stesso, che ormai sfugge al controllo della ragione, schiavo d'impulsi selvaggi e umilianti.

Capolavori tragici, e diciamo anche «drammatici», insistendo su questo termine, dal momento che altri insiste sulla «liricità» alfieriana. Qui, infatti, non sono effusioni sentimentali personali, inquadrate in uno schema teatrale, ricevuto d'altronde; ma personaggi veri e propri, i quali possono richiamare alla memoria la potente personalità dello scrittore, ma non perciò ne sono meno indipendenti, vivendo d'una loro fervida vita, entro i limiti segnati dalla tragedia di tipo classicista. E che l'«azione» sia scarsa, importa poco! Di fatto, quei capolavori sono quadri superbamente ideali, in cui delle anime si muovono, passando attraverso un numero indefinito di momenti psicologici. Filippo passa dal sospetto al dubbio, dalla certezza al delitto; Clitennestra, dall'indifferenza allo sdegno, dalla gelosia all'odio, dalla concezione del delitto alla risoluzione piena di rimorso ed all'atroce pentimento; Mirra, dalla fiducia di poter soffocare la sua passione, allo sconforto, alla disperazione, alla pietà pei genitori, all'orrore dinanzi all'ara nuziale, alla gelosia per la madre, alla confessione, al suicidio; Saul, dall'inquietudine alla speranza, dalla fiducia al sospetto, dall'ira furibonda e desiderosa di vendetta alla paura e al rimorso; poi, sconfitto il suo esercito, morti i figli, rivelatosi l'abbandono di Dio, una rinnovata grandezza d'animo: Saul riconosce i suoi falli, provvede alla sicurezza della figlia, s'inchina alla giustizia divina, si trafigge e muore da re. —

Dirò in ultimo che hanno ben torto coloro che, accettando la sostanza della tragedia alfieriana, deplorano lo «stile»... Giacchè è innegabile la durezza, l'asprezza, l'eccessiva elitticità dell'endecasillabo alfieriano; ma è anche vero che di queste ci s'accorge, sol quando l'ispirazione poetica manca; chè altrimenti, quell'endecasillabo si rivela potente, nonostante, anzi appunto per quella durezza, asprezza, elitticità. Il ferreo pensiero alfieriano non poteva certo esprimersi per entro un verso debole e sfiaccolato, prolisso e mollemente armonioso; sì in un verso, come quello alfieriano, in cui le parole cozzano l'una contro l'altra, o piuttosto si smagliano l'una dall'altra con scatto d'acciaio. E i lampi sublimi, le rivelazioni improvvise di abissi spirituali, non potevano folgoreggiare, se non in un verso rapidissimo, sintetico, quasi asintattico. E poi, nella tragedia alfieria-

na, parlano re e regine mitiche e favolosamente storiche, creature che vissero in mondi leggendari ed ora rivivono in un mondo ideale, quasi di sogno o di incubo. Il loro linguaggio non può dunque essere analitico, ma sintetico, ossia tale da conservare quella misteriosa penombra, donde traggono la loro speciale poesia. Non perciò la loro verità viene diminuita; poichè vera rimane la loro sostanza spirituale, vero il loro intimo dramma, veri i loro gridi appassionati, vero il loro destino...

Tuttavia, è innegabile che la passionalità alfieriana non trovò l'ambiente storico adatto. Il Metastasio e il Goldoni avevano bensì preparato il terreno con le loro opere più profonde; ma essi stessi avevano trionfato per ciò ch'era in loro di più leggiadro e leggero. I «tragici» avevano bensì cercato di creare nel teatro un'atmosfera di serietà storica e ideale; ma la realtà settecentesca italiana non era, no, appassionata. Il Poeta si trovò solitario; e il suo mondo tragico rimase senza quell'afflato caldo e vitale, che non può venire se non dalla corrispondenza intrinseca di vita ed arte. Il personaggio alfieriano non trovava infatti alcun modello reale, sul quale plasarsi; doveva quindi essere di pura fantasia, e però parlare un linguaggio di pura costruzione poetica. Di qui quel non so che d'estraneo ed antico, che pur nei versi migliori dell'Alfieri s'avverte. — Ma ciò non intacca il poeta, e se mai, glorifica l'uomo, superiore di mille cubiti alla mediocre società italiana settecentesca...

* * *

Vittorio Alfieri creò un nuovo tipo di tragedia classicista: rapida, concentrata, priva di mollezze, terribile più che pietosa. Gli *alfieriani*, imitando questo tipo, cercarono di mettere, ciascuno, qualche nota personale, illudendosi di perfezionare in tal modo la tragedia del Maestro; e particolarmente, furono d'accordo nel cercare d'introdurvi qualche «novità» d'origine shakespeariana, e insufflarvi uno spirito più «attuale», ora che la realtà s'era accesa veramente di luci tragiche.

Qualche tentativo di rinnovazione, in senso shakespeariano, l'avevano già fatto ALESSANDRO VERRI, tra-

duttore dell'*Amleto* e dell'*Otello*, nella *Congiura di Milano* (1779); ALESSANDRO PEPOLI, nella sua tragedia «fisedica», *Ladislao* (1787); GIOVANNI PINDEMONTI, nelle sue «rappresentazioni», o «drammi tragici», come *Ginevra di Scozia*, *Elena e Gerardo*, ecc. Ma lo stesso Alfieri aveva confessata la sua ammirazione pel grandissimo inglese, dicendo che per non correre il pericolo d'imitarlo, ne aveva immediatamente interrotta la lettura; e aveva abbozzato un *Conte Ugolino*, e scritta una «tramelogedia», *Abele* (1786-90), che è pur segno interessante del desiderio di maggiore libertà, tecnica e poetica, che affaticava e pungeva un po' tutti. D'altra parte, i tentativi del Verri, del Pepoli, del Pindemonte, sotto il riguardo dell'arte, contano assai poco. Importano invece, pel nome degli autori e per l'intrinseco significato, la tragedia di Vincenzo Monti, d'Ippolito Pindemonte, di Ugo Foscolo.

Il MONTI non aveva certo spirito tragico; tuttavia scrisse le «tragedie» migliori di quel periodo d'interregno, che va dall'Alfieri al Manzoni. Sono ben lungi dal condividere gli entusiasmi di certi contemporanei, o di conterranei, onde, p. es., l'*Aristodemo* sarebbe nientemeno che «la prima tragedia del teatro italiano» (1). Ma troppo severo fu il Foscolo, quando rilevò i difetti delle tragedie montiane, «principalmente nel carattere poco significante dei personaggi, nelle irregolarità dell'azione e nello stile con cui sono scritte, talvolta lirico e tal altra triviale» (2). Se il Monti non riuscì a creare nessun grande «carattere», nè a concepire una nuova grande idea drammatica, introdusse tuttavia entro lo schema alfieriano qualcosa di personale, e ai motivi alfieriani aggiunse altri d'origine ben diversa. Così, p. es., nell'*Aristodemo* (1786), la figura del re, straziato dai rimorsi per avere uccisa, per ira e folle ambizione, la propria figlia, echeggia bensì la disperazione di Saul; ma in un ambiente sospirato, gemebondo, direi quasi spettrale e tombale, che ricorda l'atmosfera della poesia ossianesca e sepolcrale; e, da parte del protagonista, con atteggiamenti che fan-

(1) L. VICCHI, *Vincenzo Monti ecc.* (Faenza, Conti, 1883) p. 391.

(2) U. FOSCOLO, *Saggi di critica storico-letteraria* (Firenze, Le Monnier, 1842).

no pensare al *Werther* goethiano ; con risonanze melodiche affatto montiane, e talvolta cantabili e quasi melodrammatiche. Nel *Galeotto Manfredi* (1788), la terribile gelosia di Matilde fa pensare alla Rosmunda alfieriiana, ma anche a quella di Otello ; la perfidia del consigliere Zambrino, ricorda, oltre che Piero del *Don Garzia*, Jago. Galeotto, combattuto fra l'amore legittimo e l'illegittimo, buono in fondo come uomo, e animato da spiriti democratici, come principe, riconoscendo l'ingiustizia, onde i signori sfruttano il lavoro dell'operaio e del contadino ; è una figura schizzata, avendo presente la realtà contemporanea, sebbene, alla fine, quando riconosce i suoi errori e perdona a tutti, anche a colei che l'ha ferito a morte, rammenti vivamente il Saul delle ultime scene. Si aggiungano, qua e là, colori shakespeariani, come nel quint'atto, quando la notte è truce e tempestosa, annunziatrice di delitti. — Echi dello Shakespeare, oltre che dello Chénier e del Verri, si riconoscono nel *Cajo Gracco* (1800), quando si porta in iscena il feretro d'Emiliano, e dinanzi ad esso si tengono discorsi e si svolgono scene, analoghe a quelle del *Giulio Cesare* ; o quando il Popolo non parla per bocca d'una sola persona, ma di più cittadini ; o quando, all'ultimo atto, l'azione s'accelera e intensifica con successive notizie contraddittorie. D'altra parte, è vero che questa è una tragedia eminentemente « politica », e però « alfieriana » dell'Alfieri minore ; ma in essa si sente la vita e non la retorica, quando si protesta contro gli eccidî inutili (« A nessun morte, amati — Miei fratelli, a nessuno » II, 3), e si contrappone la figura del vero patriota, riformatore ed umanitario (Gracco) al democratico fazioso e all'aristocratico ingiusto ; o quando, con singolare precisione, si parla del nome d'Italia, proclamando la nuova, vera fraternità : « No, Itali siam tutti, un popol solo Una sola famiglia » (III, 3) (1).

IPPOLITO PINDEMONTE era un nobile verseggiatore, ma nel suo *Arminio* (1804) (2), riuscì insolitamente arido e aspro, ben diverso dunque dal Monti, che aveva sfoggiato un endecasillabo, tutto curve, sonorità,

(1) Vedi le tragedie montiane nel *Teatro scelto* ecc. (Milano, Soc. tip. classici it. 1823).

(2) *Arminio*, tragedia di I. PINDEMONTE (Verona, Giuliani, 1804).

magnificenze. Ma la sua tragedia merita ricordo, nonostante le assomiglianze del protagonista con Saul ed Aristodemo, combattuto com'è fra lo spirito di libertà e l'ambizione tirannica, fra il rimorso per la morte data al figlio, e il suo orgoglio; giacchè l'azione si svolge in una foresta germanica, e ad ogni fine d'atto intervengono cori di Bardi; di più, vi sono lamentazioni, come quelle della madre e della sorella sul cadavere di Baldero; e in genere, sentimentalismi e lagrimosità di carattere nettamente preromantico.

Il FOSCOLO avrebbe avuto certamente l'animo degno di tragedia. Ma, anche a prescindere dal *Tieste*, assai giovanile (1797), ch'è un'evidente rimasticatura della tragedia alfieriana, nella tecnica, nel verso, nei tipi (Atreo tiranno, Tieste liberale, Ippodamia madre disperata d'entrambi); tanto l'*Ajace* (1811), quanto la *Ricciarda* (1813) non rivelano un ingegno drammatico. Ha forse ragione il Viglione, a concludere che « la sua natura poetica non sapeva trasformarsi nella personalità altrui; in tutti ei metteva una nota fortemente personale » ? (1). Certo, nessun critico moderno salva le tragedie foscoliane (2). E sì che il grande poeta aveva, oltre tutto, ottimi criterî drammatici, richiedendo che i caratteri fossero tolti « dalla esperienza quotidiana del mondo e delle storie », e avendo per modelli oltre i classici, Shakespeare, Goethe, Schiller! Ma insomma è indiscutibile che nelle tragedie foscoliane scritte nella maturità non si trova di bello che qualche squarcio d'elegantissima poesia, di notevole, qualche accenno patriottico. Nell'*Ajace*, p. es., il protagonista esclama: « Anima e fama | (Toccando le frementi urne degli avi) | Alla patria votai ». Nella *Ricciarda*, si parla d'amore « per la infelice Italia »:

« Inerme freme, e sembra vile Italia
Da che i signori suoi vietano il brando

(1) FRANCESCO VIGLIONE, *Sul Teatro di U. Foscolo* (Pisa, Nistri, 1905) p. 149.

(2) Cfr. il noto saggio su *U. Foscolo* di E. DONADONI (Palermo, Sandron, 1910) e il recente di G. CITANNA, *La poesia di U. Foscolo* (Bari, Laterza, 1920).

Al depredato cittadino, e cinti
Di sgherri o di mal compre armi straniere,
Corrono a rissa per furor di strage
E di rapina.»

Però, in questa tragedia, l'atmosfera è vagamente storica e medievale; la scena è posta in un sotterraneo tenebroso, fra tombe; oltre l'inimicizia dei due fratelli, Guelfo e Averardo, l'uno tirannico, l'altro equanime, c'è l'amore purissimo de' loro figli, Guido e Ricciarda; e tutto ciò richiama, se non proprio *Romeo e Giulietta*, i caratteri generali ed esteriori del dramma shakespeariano.

Il sommo poeta inglese, dopo aver trionfato in Germania, si presentava dunque alle porte del Teatro italiano. MICHELE LEONI cominciava nel 1814 a dar saggi delle sue traduzioni; ma altri l'aveva preceduto, e del resto, non eran rarissimi i letterati, capaci di leggere Shakespeare nel testo inglese, o magari nella magnifica traduzione tedesca di A. W. Schlegel (1797-1810), o in quelle francesi. All'influenza francese veniva sostituendosi, agli albori dell'800, quella inglese, e più ancora tedesca. Giacchè, partendo da Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, avevano creati capolavori inobliabili, del tutto originali. — E tuttavia, non dimentichiamo che l'Alfieri, personalmente e « tragicamente », è un protoromantico, e con lui protoromantici sono gli alfieriani; e d'altra parte, come vedremo, i romantici hanno caratteristiche di classicità « alfieriana », a loro stessa insaputa. Così, nonostante tutte le apparenze, si scoprono filoni profondi, i quali provano ed assicurano la continuità dell'evoluzione drammatica italiana (1).

(3) Cfr. G. MAZZONI, *L'Ottocento* (Milano, Vallardi) p. 142-205.

CAPITOLO VI.

IL TEATRO DEL ROMANTICISMO

(SEC. XIX)

Alessandro Manzoni è il più grande scrittore del Romanticismo italiano ; il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*, le più significative, profonde e poetiche opere del Teatro romantico italiano. È giusto, dunque, e necessario, che si prenda le mosse da quello e da queste, per illustrare il nuovo periodo di letteratura drammatica.

È stata rilevata e accuratamente studiata l'influenza che lo Shakespeare esercitò sullo spirito del Manzoni, mentre tramontavano nella sua ammirazione il Monti, l'Alfieri e lo stesso Schiller. Secondo lo Scherillo, l'Inglese, dopo aver trovato qualche ammiratore, più o meno entusiasta, come il Baretti, il Calsabigi, il Monti e più o meno platonico, come il Metastasio, il Goldoni, l'Alfieri, fecondava finalmente nel Manzoni un uomo di genio. Tuttavia, « la riforma drammatica del Manzoni mette capo direttamente al *Goetz von Berlichingen* e all'*Egmont* ; anzi a codesti due drammi mette capo tutto quel nuovo movimento letterario che considerò la storia quale l'unica o la più cospicua fonte d'ispirazione poetica ». Nè rimase inefficace la tradizione tragica franco-italiana: «Scosso vigorosamente il pregiudizio delle due unità che, rimesso a nuovo dal Voltaire, era divenuto come l'ultima cittadella dei difensori del Teatro classico ; rinnovata la maniera di sceneggiare la storia e d'introdurre il Coro ; rammorbidito il verso tragico: si capisce come al Manzoni venisse poi meno il coraggio di romperla con ogni tradizione drammatica delle nazioni

latine. Così, la sua tragedia serba ancora un certo fare compassato e dignitoso, che a volte produce una non so quale monotonia; è intessuta di lunghi monologhi e di non meno lunghi discorsi, e manca, soprattutto in principio, di quella vivacità e di quel movimento che conquista e trascina subito l'attenzione » (1). — Altri ha invece data maggiore importanza all'influenza schilleriana. È stato cioè notato come il Manzoni a Parigi, sin dal 1805, conobbe degli schilleriani entusiasti, quali la Staël, il Fauriel, il Baggesen, il Jordan; nel 1809 lesse la riduzione di Benjamin Constant dal *Wallenstein* schilleriano; non fu digiuno di tedesco, e però, letto Schiller nella traduzione francese del *Le Tourneur* (1776-1782), lo poté poi rileggere nel testo originale. Il *Carmagnola* è «una tragedia semiclassica, in versi, di accurata fedeltà storica, dove i quadri di vita guerresca, le vicende di un generale medioevale che incontra morte ingloriosa con l'accusa di traditore ci rammentano decisamente il teatro schilleriano e il *Wallestein* francese». Il Manzoni nell'*Adelchi* si accosta allo Schiller «senza volerlo allorchè scivola dalla storia nell'ideale»; il suo stesso «coro» è da riallacciare a quello greco, e quindi a quello schilleriano, sebbene debba considerarsi, non confondendosi con l'azione, «la continuazione e la reazione al tentativo di F. Schiller» (2). Secondo la Mazzucchetti, ha torto lo Scherillo a far capo al Goethe, e prima di lui ha avuto torto lo Zumbini a stabilire il famoso parallelo *Egmont-Carmagnola* (3). Bisogna invece staccare il Manzoni dal Goethe, e avvicinarlo allo Schiller, il teatro goethiano essendo tragico-romanzesco, quello schilleriano tragico-storico; e considerare Man-

(1) Dallo studio sul *Decennio dell'operosità poetica del Manzoni*, premesso all'edizione A. MANZONI, *Le tragedie, gl'inni sacri e le odi*, a cura di M. SCHERILLO (Milano, Hoepli, 1907) p. CLIX e CLIII. Cfr. M. SCHERILLO, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni* (Nuova Antologia, 16 nov. 1892).

(2) LAVINIA MAZZUCHETTI, *Schiller in Italia* (Milano, Hoepli, 1913) p. 245, 269, 259.

(3) BONAVENTURA ZUMBINI, *Studi di lett. straniere* (Firenze, Le Monnier, 1907)².

zoni e Schiller insieme, come quelli che « continuarono nella essenza il teatro pseudo-classico della compostezza e della riflessione piuttosto che non quello shakespeariano ». Attraverso il Manzoni, Schiller ha infuito su tutto il Teatro romantico italiano: « Egli è entrato in Italia e vi è stato amato quale Shakespeare tedesco, come autore di tragedie storiche, morali, nazionali. Da noi si voleva appunto rendere il teatro morale, storico, nazionale: in questo senso lo Schiller rappresentò molto: rappresentò il fatto compiuto di fronte al tentativo » (1).

— Ma il Galletti ha svolta una tesi ben più profonda, e con argomenti ben più sostanziali. Egli pensa che « la nuova tragedia, la tragedia romantica, di cui egli (il Manzoni) propone l'idea all'arte dei futuri poeti, implichi una visione della Storia e un concetto della tragedia ardito e originalissimo. L'ardimento consiste in ciò che per dare una più profonda vita morale al dramma egli abbia pensato di poter metter d'accordo la filosofia della storia del Bossuet coll'idea tragica che gli par di scoprire nei più profondi drammi dello Shakespeare ». In altri termini, al pensiero del Manzoni anche la riforma drammatica si presentò come un problema morale: tant'è vero che se difese la drammatica dagli attacchi dei moralisti, lo fece perchè intese e sottintese per essa, non già la tragedia di tipo francese, veramente immorale, bensì quella shakespeariana, la quale lascia lo spettatore percosso da misterioso sgomento, solo ed inerme in faccia al proprio destino, e gli fa quindi sentire la necessità della fede, quale catarsi liberatrice. E se difese le teorie romantiche, « non è già per amore del color locale, per accrescere la parte di azione e di apparato concessa alla scena, per aumentare i personaggi, insomma per ampliare il dominio del dramma e agevolare al poeta l'esercizio della facoltà inventiva... ma per questa considerazione meramente filosofica, che la libera e larga rappresentazione degli sforzi impetuosi e dolorosi dell'uomo lottante contro le circostanze avverse, lo spettacolo delle illusioni umane, sempre deluse e sempre rinascenti, è profondamente morale e *cristiano*. Tutta la storia può darci in certo modo una grande lezione di

(1) MAZZUCCHETTI, *Op. cit.*, p. 243 e 187.

umiltà: sotto gli splendori delle grandi conquiste e delle ambizioni appagate si trova l'inquietudine, l'amarezza, il desiderio irritato e insaziato ». A tale concezione della storia e del dramma storico, corrispondono esattamente le due tragedie manzoniane, ov'è infatti un'interpretazione cristiana della vita, significata secondo la formula drammatica shakespeariana; e però, « se si pensa che la scuola romantica in Italia non ha prodotto, insomma, altri drammi di vera poesia oltre quelli del Manzoni, nè teorie originali tranne queste di cui discorriamo, si può dire che il romanticismo nostro, in materia drammatica, procede unicamente dallo Shakespeare, o più esattamente dall'idea che della tragedia shakespeariana si era fatta il Manzoni ». Ciò non toglie che, in qualche parte delle due tragedie manzoniane, abbia potuto influire lo Schiller, sebbene poi si tratti di assomiglianze superficiali: « I personaggi dello Shakespeare vivono intera la loro vita secondo la loro stampa interiore, che essi sentono come istinto; invece quelli dello Schiller cercano di elevarsi e modellarsi negli atti e nelle parole su di un certo tipo ottimistico di umanità idealizzata; quelli del Manzoni sono pessimisti e disillusi » (1).

Ora, è certo che non si possono negare la conoscenza e l'influenza del Goethe e dello Schiller, riguardo al Manzoni, oltre che dello Shakespeare, se appunto, nella *Lettre* allo Chauvet, si citano, a sostegno della propria tesi, « les pièces historiques de Shakespeare et de Goethe » (e nel manoscritto era anche il nome di Schiller, poi cancellato). Dico di più: la conoscenza e l'influenza di A. W. Schlegel, della Staël, del Sismondi, degli scrittori del *Conciliatore*, tutti, più o meno, ammiratori ed illustratori di quei poeti; dal momento che lo stesso Manzoni ne fa esplicito cenno in uno de' suoi « materiali estetici ». A tale riguardo, è assai significativa e probativa quella lettera del Pellico, scritta nel 1815, ossia quando il Manzoni, già tornato da Parigi, era alla vigilia di comporre la sua prima tragedia: « Ti ricordi — scriveva al fratello Luigi — l'effetto che pro-

(1) ALFREDO GALLETTI, *Saggi e studi* («Manzoni, Shakespeare e Bossuet») (Bologna, Zanichelli, 1915) p. 3, 26-27, 58, 113.

dusse in noi la lettura di Shakespeare; come l'orizzonte si faceva più vasto davanti a noi? — Quando lessi la *Letteratura del Mezzogiorno* di Sismondi e il *Corso drammatico* di Schlegel, mi riaccesi dello stesso foco che Shak. e Schiller m'avevano messo nel cuore.... Giorni sono, Breme comprò una raccolta di opere drammatiche tedesche tradotte in francese: l'*Emilia Galotti* di Lessing, *Goetz di Berlichingen* di Goethe sono cose che sforzano l'ammirazione ». È anche certo che, per convinzione del Manzoni e per opinione comune dei Romantici, l'Inglese superava i Tedeschi, ed era il più degno d'imitazione. « Toccare questo punto — diceva una nota del Manzoni, compresa fra i *Materiali estetici* —: che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shak. sovrasta agli altri, perchè è più morale. — Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù, i quali l'uomo dimentica nelle circostanze comuni e nelle passioni più attive che profonde, e nelle quali hanno gran parte i sensi » (1). — Tuttavia, Shakespeare fu interpretato dal Manzoni non nella sua obbiettiva, storica realtà, ma in un modo del tutto soggettivo; e questo soggettivismo non è tanto da mettere in relazione collo spirito cattolico bossuetiano, come genialmente propone il Galletti, quanto piuttosto con lo spirito contemporaneo al Manzoni. In verità, le concezioni manzoniane riguardo alla storia, alla poesia, alla morale, tutte così aderenti e consentanee fra loro, rientrano perfettamente nell'orbita della cultura europea, nella sua interezza, agli albori dell'Ottocento, cioè di quello che fu definito il « secolo della storia ». Quando il Manzoni, nelle *Lettre à M. Chauvet*, afferma che « l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits »; che « trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui

(1) MANZONI, *Le tragedie* ecc. (ediz. cit.) p. 395.

existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer »; oppure che « c'est de l'histoire que le poète tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentiments humains; ce sont toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin! C'est à la vue des passions qui ont tourmenté les hommes, qu'il peut nous faire sentir ce fond commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour... Qu'il prétende, il le doit, s'il le peut, à toucher fortement des âmes; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle » (1); quando cioè il Manzoni afferma la spiritualità dell'arte, come quella che penetra nell'anima umana e l'esprime; la necessità che essa poggi sulla storia, ossia sulla realtà, e rifletta l'ideale morale; egli è veramente d'accordo con l'idealismo trascendentale tedesco, non meno che col cattolicismo e Bossuet, con lo Schlegel e il Sismondi, non meno che con gli scrittori del *Conciliatore*. E quando concepisce e scrive le sue tragedie, non tanto risale alla prima, massima fonte, allo Shakespeare, quanto invece attinge alla corrente spirituale del suo secolo.

Realizzare artisticamente il « tragicò » nuovo, quello proprio della sua coscienza e dei tempi nuovi: ecco il vero, profondo programma del Manzoni, rispetto al quale la questione delle famose *unità* si rivela come del tutto secondaria. È vero: la lettera allo Chauvet riguarda « l'unité de temps et de lieu dans la tragédie »; ma quando nel 1821 il M. pubblicò la sua famosa *Lettera* allo Chauvet la questione delle tre unità era ormai stantia, e si può dire che i romantici avevano teoricamente vinta la battaglia, benchè sul teatro i classicisti tenessero sempre il campo » (2). Di fatto, se tutto si fosse ridotto a criticare le classiche unità, sarebbe stato press'a poco come sfondare delle porte aperte, dopo i ragionamenti,

(1) *Op. cit.*, p. 349, 352-3, 382.

(2) A. GALLETTI, *Saggi e studi*, p. 5. (Per essere precisi, la lettera fu scritta intorno al 1820, e pubblicata dal Fauriel a Parigi nei primi mesi del 1823).

per non dir d'altri, del Metastasio, e, ciò che più conta, dopo che in teatro già da un bel pezzo esse non venivano rispettate, si trattasse di melodramma o di commedia dell'arte, di commedia lagrimosa o di commedia goldoniana, di tragedia borghese o di tragedia pindemon-tiana. Il grande Poeta non sfondava porte aperte; anzi, batteva alle porte dell'avvenire....

Il Conte di Carmagnola (1820) e *l'Adelchi* (1822), dipendenti dalla stessa ispirazione, presentano caratteri identici. Entrambe, *storiche*, scritte dopo un largo e approfondito studio sulle circostanze e vicende storiche da rappresentare: si pensi al *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Dalla storia non si traggono i nomi soltanto, nè si compulsano soltanto le storie di carattere letterario; ma si cerca di ricostruire la verità obbiettiva, di sulle cronache e testimonianze del tempo, le meno letterarie possibili, le più ingenue e disinteressate. I personaggi storici non sono presentati solo come uomini pubblici, ma come privati, per modo che il loro spirito appaia perfettamente. — Ne consegue la necessità di non contrarre l'azione in un episodio, ma di stenderla in parecchi episodî, rispettando quanto è possibile la cronologia; e di avvicendare scene solenni d'avvenimenti politici, con scene intime d'avvenimenti familiari. Così, nel *Carmagnola*, l'azione comprende un periodo di più che sette anni (1425-32), da quando il famoso soldato di ventura ebbe dal Senato veneziano il comando nella guerra contro i Visconti, sino alla sua condanna capitale; nell'*Adelchi*, un periodo di tre anni (772-774), dal ritorno della ripudiata Ermengarda alla morte d'Adelchi. E nell'uno, oltre alla lotta fra il potere civile e la forza militare, quello aspirando all'indipendenza, questa all'ubbidienza; si rappresentano i sentimenti e gli affetti intimi e familiari del Conte, della moglie, della figlia, dell'amico Marco; oltre gli accampamenti militari, veneziani e ducali, e le solenni adunanze nel Senato e nel Consiglio dei Dieci, le scene d'attesa e di ansia delle due donne, e quella d'addio. Nell'altro, si rappresentano le vicende della guerra franco-longobarda, prima sfavorevoli, poi, per l'intervento del diacono Martino, decisamente favorevoli a Carlo; le astuzie dei Franchi e i tradimenti dei Longobardi, il trionfo della potenza carolingia e il crollo del regno longobardo; oltre

a ciò, l'accoglienza affettuosa che Desiderio e Adelchi fanno alla dolce e infelice Ermengarda, e la sua morte al monastero; i dissidi morali fra Desiderio e Adelchi, i dissidi intimi d'Adelchi, combattuto fra i suoi sentimenti e le necessità della vita e del tempo...

Ma il *Carmagnola* e l'*Adelchi* sono anche, e direi soprattutto, tragedie *morali e religiose*. Chè la storia è sentita, compresa, ritratta, non come una combinazione occasionale di fatti, e nemmeno come una successione di avvenimenti, legati fra loro per vincoli di causa ed effetto, bensì come la manifestazione, nel tempo e nell'umanità, dell'eterno e di Dio. Manifestazione, tuttavia, che non tanto si attua mediante quegli avvenimenti pubblici e politici, che sono propriamente materia di storia, quanto nell'intimo dell'umana coscienza, ch'è veramente dominio della poesia. Così, non la storia, ma la poesia manzoniana, ci rivela che il Conte di Carmagnola, colpito da una condanna irreparabile, terribilmente ingiusta, comprende alla fine che cosa valgano l'empie gioie della vendetta, e come la morte non venga dagli uomini, ma da Dio, e che, tradito e sacrificato in questa vita, egli troverà giustizia nell'altra. Così, non la storia, ma ancora la poesia ci fa credere che il morente Adelchi pensi che « gran segreto è la vita, e nol comprende che l'ora estrema », che « una feroce forza il mondo possiede, e sa nomarsi dritto », e il vincitore è uomo che morrà, e il vinto sarà consolato dal « Dio che di tutto consola ». E in generale, si può affermare che la sostanza tragica dei due drammi è ben più nelle scene intime, che in quelle pubbliche, più nel movimento psicologico, che in quello esterno. I *Cori* stessi, non tanto compiono quella funzione, alla quale lo stesso poeta confessa di destinarli: ossia di riserbargli « un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria », diminuendogli « la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti; quanto piuttosto la funzione di rivelare il valore e il significato degli avvenimenti rappresentati, mettendo tutta l'opera sotto la luce più conveniente. Nel coro del *Carmagnola* si maledice alle guerre fraterne, alle violenze ed oppressioni esercitate dai forti sui deboli, in nome del patto di fraternità, santificato dal divino Riscatto; nei cori dell'*Adelchi* s'esalta la « provvida sventura » e s'addita

al disprezzo il « volgo disperso che nome non ha ». E ciò contribuisce potentemente a dare alle due tragedie colori morali e religiosi, più ancora che storici.

La moralizzazione religiosa, o per essere più breve, la spiritualizzazione, della storia, appare anche più evidente, se si confrontano fra loro i personaggi. Chè nel *Carmagnola* il Doge incarna la rigidità della legge; Marino, la malizia invidiosa e sospettosa; Marco, la debolezza umana, non del tutto buona, nè del tutto cattiva; Antonietta e Matilde, l'indulgenza e la tenerezza; il Conte, l'orgoglio e la pietà, l'indocilità e la generosità, insieme commiste e ferventi, fino alla purificazione e alla pace totale. Nell'*Adelchi*, Svarto rappresenta l'utilitarismo volgare; Carlo, l'utilitarismo politico; la fierezza barbarica, Desiderio; la dolcezza femminile, Ermengarda; infine, Adelchi, il puro eroismo, di là da tutt'i dissidi e tutte le sofferenze. Queste gradazioni psicologiche, così sapientemente combinate, non dimostrano forse che il poeta si servì della storia per esprimere il suo mondo spirituale, e non viceversa; scegliendo quindi solo ciò che a questo convenisse, inventando ciò che all'uopo mancasse? — Gli stessi personaggi storici hanno subita una sensibile trasformazione, onde non a torto il Goethe poteva per l'*Adelchi* osservare, e senz'aria di rimprovero, d'aver il poeta attribuito « a persone d'un secolo semi-barbaro pensieri e sentimenti teneri, la concezione de' quali pare che appartenga soltanto all'educazione più altamente religiosa e morale del tempo nostro ». Ma è fatale, come credeva lo stesso Goethe, che ogni poesia converta i soggetti in anacronismi, essendo « diritto inalienabile del poeta di modificare a suo talento la mitologia, e di trasformare in mitologia la storia ». È, tuttavia, particolarmente osservabile come lo storicismo manzoniano tenda di preferenza ai caratteri e alle situazioni tenere e delicate, e come, in ultima analisi, con tutte le sue intenzioni d'obbiettività, sia riuscito squisitamente soggettivo. Nè poteva essere diversamente, se non voleva rinunciare alla poesia.

Manzoni era poeta. Nelle tragedie, oltre i Cori, ammirabili, molte scene sono bellissime: nel *Carmagnola*, quella fra il Conte e Marco, fra il Conte e i Commissari, fra i due Commissari, fra Marco e Marino, e poi il monologo di Marco, e tutto il quint'atto.

Nell' *Adelchi*, l'intero prim'atto, la scena del diacono Martino, della morte d'Ermengarda, il monologo d'Adelchi, la scena fra Desiderio e Carlo, infine la morte d'Adelchi... Tuttavia, in entrambe le opere, si sente come qualcosa d'incompleto, o non giunto a completa maturazione. Nella prima vorremmo che Marino e Marco si mostrassero con maggiore chiarezza di note: specialmente Marco, un buono che s'induce alla viltà, ed è tormentato dal dubbio se egli sia stato più stolto, o codardo, o sventurato. Nell'altra, desidereremmo che fosse maggiormente sviluppato e approfondito Svarto, l'uomo oscuro, corrosivo dalla rabbia dell'ambizione, e per questa a tutto disposto, anche al tradimento; e così pure Ermengarda, il cui disperato amore per Carlo è appena accennato, se pur in modo mirabile, in un breve delirio: descritto dunque liricamente, anzichè rappresentato drammaticamente. Gli stessi protagonisti si rassegnano troppo presto e troppo facilmente. Il Carmagnola passa dall'avventatezza impulsiva alla meditazione profonda e serena, senza quasi alcuna gradazione che giustifichi artisticamente il passaggio; e gli intimi dissidi d'Adelchi non hanno modo di prender rilievo, esprimendosi in monologhi e confessioni, anzichè nell'azione. — Si direbbe che il poeta volendosi tenere in un giusto mezzo, fra la tecnica classicista e quella romantica, non abbia potuto raggiungere, nè la stringatezza della tragedia classicista, basata sull'episodio ultimo risolutivo, svolto in tutt'i particolari; nè la poliedrica vastità del dramma romantico, ricco di innumerevoli episodi, a scapito magari della chiarezza. Di fatto, egli provocò le proteste dei classicisti, a cominciare dal Foscolo, che chiamò le sue tragedie addirittura « mediocri » (1); nè contentò completamente nemmeno i romantici intransigenti, quale il Mazzini (2). — Si direbbe anche che avesse ragione il Goethe, quando affermava che « la lirica è nel Manzoni natura; egli è divenuto uno storico e un poeta drammatico; ma egli è un poeta lirico nato; giacchè le parti più belle sono appunto i cori, i soliloqui, le confessioni,

(1) UGO FOSCOLO, *Prose letterarie*, vol. IV. (*Della nuova scuola drammatica in Italia*) (Firenze, Le Monnier, 1850).

(2) V. gli articoli eloquentissimi sul *Dramma storico* (G. MAZZINI, *Scritti editi e inediti* — Ediz. nazionale, Imola, Galeati, 1906-910).

tutte espressioni di liricità. Non bisogna tuttavia misconoscere le intuizioni e situazioni drammatiche, veramente geniali; nè trascurare come sia drammatico, nel miglior senso della parola, lo stile tragico manzoniano; il quale non mostra nè le rigidzze ed asprezze alfieriane, nè le sonorità montiane: semplice e flessibile, puro e armonioso, immaginoso e casto; stile moderno, che s'adatta egregiamente anche ad argomenti storicamente lontani, e del quale sarebbe stato bene che i tragici posteriori avessero fatto tesoro...

Ma, diciamolo subito: i tragici che seguirono al Manzoni, e che possiamo chiamare genericamente *romantici*, anche se qualcuno di essi preferisce chiamarsi classicista, ebbero ingegno poetico di molto inferiore; e però dall'opera tragica manzoniana non sortì quell'effetto che sarebbe stato desiderabile, e che si poteva anche aspettare. Tanto più che, alle influenze, dirette o indirette, dello Shakespeare e dei Tedeschi, venne ad aggiungersi, dopo il 1827, quella del dramma victorhughiano, ridondante, antitetico, bizzarro, grottesco, declamatorio (1). — Di fatto, dello storicismo spirituale del Manzoni, non rimasero, nei seguaci o falsi seguaci, che le preferenze per la storia nazionale e medievale, la cui fonte maggiore divenne l'opera del Sismondi; il suo moralismo delicato e profondo diventò negli altri morbidezza sentimentale. Il suo senso d'universale fraternità e carità patria si precisò, secondo l'esigenza del Risorgimento, in nazionalismo patriottico di *tendenza*. Insomma, alla formula essenziale manzoniana (storia provvidenziale — spiritualità morale — fraternità) fu sostituita un'altra, di valore ben diverso (storicismo pittoresco — sentimentalismo — patriottismo). Tecnicamente, si seguirono le orme manzoniane, non rispettando le unità di tempo e di luogo, intrecciando due o più azioni, introducendo eroi e popolo, rappresentando scene pubbliche e scene private, e tuttavia (e qui veramente si può scorgere l'influenza manzoniana) non abusando delle novissime libertà. Non è raro infatti il caso di leggere nelle varie prefazioni, che i nuovi drammaturghi solevano premettere alle loro opere, le proteste più espli-

(1) Cfr. A. GALLETTI, *L'opera di V. Hugo nella lett. italiana* (Giorn. st. lett. it., Suppl. VII. - Torino, Loescher, 1904).

cite a favore d'un'onorevole composizione fra scuola classica e scuola romantica, nè sono rare le tragedie, in cui lo spirito nuovo, o romantico, appare versato entro le forme vecchie, classiciste, e precisamente alfieriane, o lo spirito vecchio, o classicheggiante, entro le forme nuove e romantiche (1).

STORICISMO PATRIOTTICO SENTIMENTALE

Le tragedie principali di SILVIO PELLICO (saluzzese 1789-1854), dalla *Francesca da Rimini* (1815) a quelle del periodo 1826-33, svolgono argomenti storico-nazionali, ed ora rappresentano un'avventura d'amore, inquadrata in ambiente medievale (*Francesca*, *Eufemio da Messina*), ora una vicenda politica medievale, tolta dalla storia dei Comuni italiani, magari infiorate da qualche episodio amoroso (*Gismonda da Mendrisio*, *Leoniero da Dertona*). Queste ultime, pur con le loro mutazioni di tempo e di luogo, sono più vicine allo spirito poetico classicista, che a quello sentimentale romantico. La *Gismonda*, infatti, non è tanto la tragedia della gelosia, quanto dei due fratelli, politicamente discordi nei rispetti dell'Imperatore tedesco e delle libertà comunali; il *Leoniero* è la tragedia d'un padre costretto, novello Bruto, a condannare il figlio, per difendere la libertà della patria contro gli Svevi. Le prime, invece, nonostante la tecnica classicista, rivelano uno spirito schiettamente romantico; più dell'*Eufemio*, che svolge temi, cari allo Schiller dei *Räuber* (la ribellione alla patria per ingiustizie patite), e all'Alfieri del *Saul* (il riconoscimento finale de' propri errori, eroicizzante la sua figura); lo rivela la *Francesca*, ch'è senza dubbio la più sopportabile tragedia del Pellico, e una delle migliori del genere.

Si noti che la *Francesca* è anteriore alle tragedie manzoniane: il che può spiegare, in parte, la tecnica classicista. Si osservi, anche, ch'essa inizia la serie delle tragedie romantiche, ispirate a personaggi danteschi;

(1) Un libro che poteva riuscire interessante è *Il Dramma romantico*, di PIA FULCHIGNONI (Salerno, Jovane, 1907).

e che il « danteggiare », contro cui protesterà nel 1825 il Tedaldi-Fores, sarà una delle caratteristiche letterarie del tempo, non escluso il teatro. — Il dramma è ben congegnato; il ritorno di Paolo dalle guerre orientali, l'incontro di Paolo e Francesca, i sospetti di Lanciotto, sono efficacemente rappresentati. Soltanto la catastrofe appare forzata, inverosimile, e da parte del furibondo Paolo, piuttosto melodrammatica. Due corde tuttavia vibrano sincere. L'amore trova espressioni efficaci, ch'ebbero fortuna e popolarità:

— « Bella

Come un angel, che Dio crea nel più ardente
Suo trasporto d'amor...»

— « T'amo, Francesca, t'amo

E disperato è l'amor mio.»

— « Repente

Non è, non è la fiamma mia. Perduta
Ho una donna, e sei tu; di te parlava;
Di te piangea; te amava, te sempre amo;
Te amerò sino all'ultima ora! e s'anco
Ne l'empio amor soffrir dovessi eterno
Il castigo sotterra, eternamente
Più e più sempre t'amerò! »

Il patriottismo non è più astratto e retorico, ma trova accenti concreti ed *attuali*:

« Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse
Cui sacro sia de' cittadini il sangue?
Per te, per te che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò se oltraggio
Ti moverà la invidia. E il più gentile
Terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio,
E tutto quanto ho di più caro alberghi». (1).

(1) SILVIO PELLICO, *Tragedie* (Firenze, Le Monnier, 1859).
Cfr. L. MANCINI, *Le tragedie di S. Pellico avanti la sua prigionia*
(Senigallia, 1899) e *Sulle tragedie di S. P. scritte nel carcere*
(*Rassegna Nazionale*, aprile 1904).

IL TEATRO DEL ROMANTICISMO

Di CARLO TEDALDI-FORES (cremonese, 1793-1830), il Foscolo diede un severo giudizio, mettendolo alla pari col FABBRI, e considerandoli entrambi come « non creati per essere mai poeti ». Giudizio, dal quale, in fondo, non differisce molto nemmeno quello del Galletti, che al Tedaldi-Fores dedicò un saggio fin troppo bello, e certamente definitivo (1). La *Canace* (1820), scritta, come lo stesso autore confessa, « in assai giovane età, e raffazzonata alcuni anni dopo » è una poverissima cosa, con argomento stantio e linguaggio alfiereggiante. Il *Buondelmonte* (1824), assai debole per ciò che riguarda la storia, non è poi molto forte in quella passionale, e particolarmente inefficace nel rappresentare l'intima lotta del protagonista, fra l'amore e il dovere. I *Fieschi e i Doria* (1829) sono troppo tumultuosi, con un numero strabocchevole di personaggi, che, nonostante la straordinaria lunghezza della tragedia, non hanno modo di rilevare e approfondire il loro carattere. Migliore, certo, la *Beatrice di Tenda* (1825), giudicata « il miglior dramma storico che la riforma manzoniana e l'imitazione delle sue tragedie abbiano prodotto in Italia nel decennio che va dal 1820 al '30, cioè dall'apparizione del *Conte di Carmagnola* alla morte del Tedaldi » (2). Ma non aspettiamoci gran che! Il Tedaldi aveva piena ed esatta coscienza delle nuove esigenze tragiche, e quando occorre, seppe difendere con buone ragioni il dramma storico, e sostenere l'indegnità del concetto materialista della storia, e la verità del concetto provvidenziale di essa (3). Gli mancava il genio creativo. Beatrice, virtuosa, sospirata, sognatrice, e, dinanzi alle persecuzioni del marito, assolutamente passiva, è una reincarnazione dell'Ermengarda manzoniana, e magari dell'Eboli schilleriana. Il Visconti, tiranno perfido e senza cuore, con qualche incertezza e ondeggiamento, ricorda il Filippo schilleriano. Riccio ha qualche coloritura shakesperiana

(1) A. GALLETTI, *Carlo Tedaldi-Fores* (Circolo di studi cremonesi, Atti e comunicazioni, 1898, fasc. III) (Ed. Mandelli, Cremona, 1899).

(2) GALLETTI, *Op. cit.*, p. 79.

(3) Nella « prefazione » ai *Fieschi e i Doria* (Milano, Soc. tip. classici ital., 1829).

e manzoniana, sebbene poi sia il solito consigliere e cortigiano vile ed ipocrita. Orombello, amante virtuoso e generoso, è il fratello carnale di don Carlos e di Paolo... Non negherò tuttavia che ottima è, in generale, la sceneggiatura, e il quint'atto davvero commovente. I versi hanno una certa scioltezza e spontaneità parlata, ma sono torbidi, raramente precisi, non sempre corretti, e però ad essi son da preferire quelli, flebili e sciolti, ma corretti e dignitosi, del Pellico. Un esempio per tutti: un monologo di Beatrice:

« Che bella

Calma possiede la natura! il greve
Passo uniforme delle guardie è il solo
Suon che si stenda per le torri e lungo
Le fosse del castello... Astro gentile!
Pallido Sole della notte! oh, come
Coi dolci e malinconici tuoi raggi
Mi proteggi benigno e mi consoli!

.

..... Il gufo in questa

Ora stride e si arrampica sui tetti
Diroccati... nuovi ospiti rinvolti
Nel bianco lor lenzuol funebre, il piede
Spingono a visitar l'oscuro albergo,
Là dove è nulla del ritorno... Azzurro
Uno splendore, un fosforo la tomba
Lambe de' trapassati; oggi la tua...
Doman la mia... distesa ivi, null'altro
Parrò che un'ombra dileguata, l'eco
Di un pianto che cessò, la rimembranza
Di un racconto infelice...» (1).

Non pare che abbia avuto tutt'i torti il Carducci, quando, nel saggio sul *Prati*, bollava « le fantasmagorie spettrali e le bambocciate medioevali del Tedaldi-Fores »...

Delle tragedie manzoniane fu tentata la rappresentazione soltanto un paio di volte; di quelle del Tedaldi mai; del Pellico, fu rappresentata soltanto la *Fran-*

(1) C. TEDALDI-FORES, *Beatrice Tenda* (Milano, Soc. tip. classici ital., 1825).

cesca, per quanto spessissimo. Al contrario, le tragedie di CARLO MARENCO di Ceva (o piuttosto di Cassolnuovo in Lomellina, 1800-46) furono quasi tutte portate sulle scene, e interpretate dagli artisti più famosi del tempo, con grandissimi applausi. — «Contemperando e fondendo, conciliando e armonizzando elementi, tendenze, gusti diversi, riuscì più facilmente a conquistare il pubblico»: così spiega il Bertana (1). Di fatto, lo stesso Marenco confessa suo primo intendimento essere stato di «conciliar l'antica colla moderna maniera, entrambe a parer mio per contrarii eccessi difettose, e trovar quel punto, ove unicamente si porgono la mano.» D'altra parte, nonostante certe accuse, che oggi ci sembrano immeritate, egli poteva in coscienza affermare che «della gloria italiana nessuna delle mie tragedie è immemore a chi ben gusta: e quel Sismondi, la cui storia delle repubbliche nostre fu la prima mia musa, quel valoroso Sismondi, congratulandosi meco del *Bondelmonte*, si rallegrava nel tempo stesso dell'Italia» (2). Di più, alcune tragedie (*Bondelmonte e gli Amidei*, *Corso Donati*, *Il Conte Ugolino*, *Pia*) erano d'argomento «dantesco», e Dante era allora di moda. Ora, il manzonismo visibile nella struttura drammatica, nei cori, negli apparati storici introduttivi; il victorhughismo, appariscente nel lirismo sovrabbondante, nell'indole di certe passioni, nella ricerca dei colpi di scena ed altri effetti melodrammatici; il patriottismo e infine il dantismo; possono aver contribuito insieme al successo. Ma la ragione più persuasiva mi sembra un'altra; e cioè, che le tragedie del Marenco sono, in gran parte, veramente rappresentabili, ossia chiare, movimentate, semplici e interessanti nell'intreccio, facili nell'espressione. Anche alla lettura, nemmeno ora, dispiacciono: figuriamoci allora, con l'aiuto della rappresentazione, ossia degli apparati e dei costumi! S'aggiunga una diffusa, languida, malinconica sentimentalità, che agli spettatori entusiasti del-

(1) *La Tragedia*, Op. cit., p. 408.

(2) Nella prefazione alle *Tragedie* di CARLO MARENCO (Torino, Reviglio, 1837-44). Oltre la quale raccolta (tomi 4), vedi le *Tragedie inedite*, per cura di Leopoldo Marenco, con prefazione di G. Prati (Firenze, Le Monnier, 1856).

la famosa *Francesca* pellichiana, doveva evidentemente andare a genio. — In realtà, i maggiori successi l'ebbero non i drammi che, come *Corso Donati* (1830), il *Conte Ugolino* (1835), *Ezzelino III* (1835), mettono in scena tipi di tiranni o di condottieri, innocenti o colpevoli, sempre redenti dalla loro sostanziale magnanimità e morte crudele; sì da quegli altri, che rappresentano avventure d'amore, con personaggi languidi o deliranti. Così, *Bondelmonte e gli Amidei* (1827), ove, di fronte a Bondelmonte, costretto dal suo nuovo prepotente amore a mancare alla parola data, tormentato dal rimorso e dal pericolo della vendetta imminente, è la fanciulla degli Amidei, l'abbandonata, la tradita, che morirà amando e perdonando. Così, *La famiglia Foscari* (1835), in cui domina la figura di Jacopo, innamorato di Venezia, come di donna reale; esiliato, non dubita di simulare un tradimento, pur di potervi ritornare a morire:

« L'istante,
Che tanto e tanto ho sospirato, è giunto.
Vidi la patria. In mezzo a' miei mi stetti,
E alfin — si muore... »

Così, e specialmente la *Pia*, il più clamoroso successo del Marengo.

Struttura semplicissima, quella della *Pia*. Nel prim'atto: castello di Rinaldo: partenza di Rinaldo, tentativo di seduzione da parte dell'amico Ugo, sdegno di Pia. Nel secondo: luogo selvaggio, presso le rovine di casa Tolomei: convegno di Pia col presunto fratello, sorpresa e sdegno di Rinaldo, ingannato da Ugo. Nel terzo: castello in Maremma: accuse di Rinaldo, difese di Pia, nuovi tentativi di Ugo su Pia, disposta a morire, piuttosto che mancare a' suoi doveri. Nel quarto: casa di Rinaldo: rivelazione della verità, confessione di Ugo morente. Nell'ultimo: morte di Pia... Il dramma riposa principalmente su costei; ch'è un'Ermengarda, sviluppata nel sentimento fino al sentimentalismo.

« Mi parve
Talor sognando, per fiorite piagge
Vagar agile e sciolta: e tutto allora
Il vigor delle mie giovani membra

Credei sentirmi. O colli ameni, ov'io
Col mio sposo solea gli estivi rezzi
Fruir giulivamente. O refrigerio
Delle sanesi fonti, ed aër dolce
Della terra natia!...

.
Parmi lontan lontano udir la mesta
Squilla del dì morente. Il flebil suono
M'intenerisce ed a plorar m'invaglia.»

Così ella parla; e, mi pare, non male. Veramente, il Marengo, sebbene per solito sia abbandonante e prolisso, e insomma troppo facile, trova talvolta qualche accento discreto, che non dispiace neppur ora. Si veda, per esempio, questo racconto, fatto da una contadinella presso il sepolcro del marito; racconto, che ci ricorda una famosa poesia dell'Aleardi:

«Una straniera spica
Mentre curvo ei mietea sotto la grave
Meridiana sferza, uscian letali,
Negri vapor dal maledetto suolo;
E l'infelice, che beveali, come
Foglia tremando al sol, languide e fesse
Alfin le membra sul terren distese,
E più non surse. Il lamentevol grido
De' pargoletti, che dimandan pane,
Impavido lo spinse a perigliosi
Lavorii qui, 've spesso agl'inclementi
Genii del loco nel fervor dell'opre
L'incauto agricoltor vittima cade.
A sì gran prezzo alimentarne, o caro,
Perchè volesti? Or nel percosso tetto
Piangon vedova ed orfani, imprecando
Agli avari signor della Maremma,
Cui giova il frutto d'una gleba infausta
Coltivato col sangue.»

È un passo, interessante anche perchè riflette certe preoccupazioni o tendenze di giustizia sociale, che pur nel teatro si facevano allora sentire, sebbene *longo intervallo*, ri-

spetto alla questione politico-patriottica, urgente ed attuale. E più che nella tragedia, nel dramma (1).

GIAMBATTISTA NICCOLINI (di Bagni di S. Giuliano presso Pisa, 1782-1861) fu assai lodato per lo stile che passa ancora per splendido e magnifico. E, certo, nè il Pellico, nè il Tedaldi, nè il Marengo, trattano con altrettanta maestria l'endecasillabo; anzi, si potrebbe dire che, dopo la tragedia del Monti, bisogna venire a quella del Niccolini, per avere qualcosa di altrettanto sonoro, paludato, e pomposamente retorico. Ma, detto ciò, bisogna affrettarsi a precisare, col De Sanctis, che il magniloquente Niccolini non possiede una vera originalità di tragedia, e come scrittore, mostra appena della correttezza (2).

Intenzioni artistiche ebbe discrete. Non era dalla parte di coloro, che « l'altissimo poeta britanno e lo Schiller, anch'egli sommo ingegno, così pazzamente imitano: miran costoro a distruggere l'antica forma del bello, perchè questa caduta era in una frivola e smaccata imitazione, e si compiacciono negli eccessi ». Non approvava i personaggi mostruosi, i fatti inverosimili, e gli « stimolanti » orrifici; nè aveva simpatia per quelle teorie, espresse da Victor Hugo, e da lui applicate in drammi quali, *Marion Delorme* e *Lucrezia Borgia*, onde « il brutto sta accanto al bello: in ogni creatura, pur malvagia che ella sia, havvi qualche virtù: accozziamo bene e male, tenebre e luce, rimettiamo in una tutte le deformità fisiche e morali; guerra all'ideale e il grottesco sia il nostro modello. E... questo sistema venne chiamato *redenzione* » (3). Anche il Niccolini vagheggiava una tragedia che fosse qualcosa di mezzo fra classicismo e romanticismo... Che fece in realtà?

(1) Cfr. EUTILIA ORLANDI, *Il Teatro di G. Marengo* (Firenze, Paravia, 1900), ch'è però di scarso valore.

(2) FR. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel sec. XIX* (Napoli, Morano, 1897) II, lez. XII-XIII.

(3) Cfr. il *Discorso sulla tragedia greca*, premesso alle *Opere* di G. B. NICCOLINI (Firenze, Le Monnier, 1844). Per ciò che manca in questa edizione, sono da vedere le *Opere edite ed inedite di G. B. N.*, a cura di C. Gargioli (Milano, 1863-80) volumi 10.

Le sue prime tragedie (1810-14) sono traduzioni rimaneggiamenti, esercitazioni classicheggianti, spruzzate, come dice il Bertana, di « patetiche soavità sentimentali ». Classicheggiante anche il *Nabucco* (1816), allegoria napoleonica. Le tragedie che seguirono, fra cui eccellono *Antonio Foscarini* (1827), *Giovanni da Procida* (1830), *Lodovico Sforza* (1834), sono evidentemente sotto l'influenza romantica. A parte le molte reminiscenze di Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Victor Hugo, che in tali opere s'incontrano, c'è anche una traduzione abbastanza fedele dallo Shelley (*Beatrice Cenci*, 1844), che dimostra *ad abundantiam* il nuovo gusto romantico niccoliniano. Lo storicismo romantico appare nella scelta degli argomenti nazionali medievali, e negli studi di preparazione, quali sulla « Casa di Svevia in Italia » e sul « Vespro siciliano ». Il patriottismo; in passi numerosi, ove si esalta l'Italia, s'invoca la libertà, s'eccita alla ribellione. E su l'uno e sull'altro, prevalente, il sentimentalismo di natura romantica. Difatti, nell'*Antonio Foscarini*, più che la parte storico-politica, c'interessa la vicenda amorosa. Matilde mette a repentaglio il suo onore, pur di salvare la vita all'amato:

« Tremo non di rimorsi... io non' difendo
Che un misero innocente... Avrò dell'opra
Testimone il mio cor, giudice Iddio. »

Antonio non dubita di affrontare la morte, pur di salvare l'onore dell'amata:

« A te certa è l'infamia... io morte eleggo..
Un vil sarei, se preferir la vita
Potessi all'onor tuo. »

E Antonio è insomma più un eroe dell'amore, che un eroe della libertà, per quanto belli sieno i versi, diretti letteralmente alla repubblica veneta, sostanzialmente agli oppressori contemporanei:

« Io d'abolir tentai
Questa infamia d'Europa, e dal mio labbro
Una libera voce alfin s'udia
Entro i silenzi dell'età codarda;

E vide Italia impallidir tiranni
 E lo schiavo arrossir: ma poi che vinse
 Il consiglio peggiore, a me fu dolce
 Errar sui monti dell'elvezia terra,
 Ed in mezzo ai suoi geli, e alla severa
 Maestà dell'indomita natura,
 Sentir la libertade, esule antica
 Dell'aer dolce dell'adriache rive,
 Che il sol rallegra e tirannia contrista.»

Nel *Giovanni da Procida*, alcuni passi politici, chiaramente allusivi

(«Qui necessario estimo un re possente:
 Sia di quel re scettro la spada, e l'elmo
 La sua corona».
 «Oggi uno stanco popolo si leva
 Nell'impeto dell'odio, odio feroce
 Che molto il dì della vendetta attese.»);

non bastano a fare di essa una tragedia della libertà; sebbene l'argomento dei Vespri fosse nettamente e fortemente politico. In sostanza, il dramma si mantiene sulle rotaie sentimentali, e si svolge tutto intorno a contrasti familiari, con la circostanza paurosa d'un incesto inconsapevolmente consumato, e la risoluzione di vendetta da parte d'un padre mortalmente oltraggiato. — Nel *Lodovico Sforza* l'interesse si concentra non intorno al tiranno, ma al melanconico e malaticcio Gian Galeazzo, alla dolce e lamentosa Isabella, all'esule napoletano Bisignano, nobile e ideale amante.

Il Niccolini volle chiudere la sua carriera poetica con una grande opera: compose l'*Arnaldo da Brescia*, piuttosto che tragedia, poema drammatico, con innumerevoli scene, legate fra loro, non da necessità intrinseche estetiche, sì da convenienze di fedeltà storica. Tecnicamente romantico, non ha poi del romanticismo il sentimento o il sentimentalismo, essendo tutto infarcito di declamazioni e disquisizioni politiche e religiose. E però sta a sè, distaccandosi tanto dal primo, quanto dal secondo gruppo di opere. Non insisterò sul pensiero politico del Niccolini, del quale discorsero tanti. Basterà dire che il patriottismo proprio degli uomini

IL TEATRO DEL ROMANTICISMO

del Risorgimento (coscienza della nazionalità italiana, rivendicazione de' suoi diritti all'esistenza, orgoglio per le glorie italiane del passato, dolore e vergogna per la situazione presente, odio contro lo straniero...), patriottismo che per alcuni s'integrava con l'anticlericalismo; trovò nel Niccolini un interprete felice, e direi quasi una incarnazione. Il suo stesso atteggiamento personale, com'è stato argutamente osservato, parve riassumere e simboleggiare l'attitudine ostinata dell'Italia, schiava e ricalcitante, disposta a lanciare invettive e pronta a maledire. — Ma codesto pensiero politico non riuscì a realizzarsi artisticamente nell'*Arnaldo* (1843), come avrebbe voluto. Chè esso non è un capolavoro, nè in senso assoluto nè in senso relativo, e gli è da preferire, mi sembra, *Antonio Foscari*. I cori (di soldati svizzeri, tedeschi, romani, e di profughi) non sono poetici; le figure del Barbarossa e d'Adriano, nonostante i loro frequenti e concitati colloqui, non sono efficacemente delineate; non commuove nemmeno Adelasia, con tutte le sue frenesie; tranne quella dell'interdetto, le scene non sono mai veramente drammatiche. La stessa figura d'Arnaldo, che doveva riuscire colossale, appare piuttosto meschina, esaurendosi in prediche, lunghe, retoriche, stucchevoli. Di quando in quando, si sente l'eco del Risorgimento, anzi la voce di esso, audace se si pensa alla data di pubblicazione dell'opera:

«Libertade e Dio.» —

«Libera sia Roma, l'Italia, il Mondo,
E poi la morte a Dio mi riconduca» —

«...e se di Cristo

Il vicario tu sei, saper dovresti
Che sol di spine fu la sua corona...
Diventa re dei sacrificj; ascendi
La montagna di Dio...» —

«Ma farmi io sento

Di me stesso maggiore, e in questo petto
Entra già l'avvenire, e lo affatica.
Mi fa profeta Iddio. Veggo concordi
Fede giurarsi i popoli lombardi,
E di venti cittadi al ciel s'innalza
Tra le ceneri e il sangue un sol vessillo...

...veggo i Tedeschi
Oltre l'Alpi fuggir, tratta nel fango
L'aquila ingorda, e un popolo redento
Farsi ludibrio della lor corona...» (1).

In complesso, un'opera d'arte mancata (2).

Ai tragici precedenti aggiungiamo infine ANTONIO GAZZOLETTI, lirico non spregevole, eccellente patriota, autore del *Paolo* (1857.) «Tragedia cristiana» la chiama il poeta, rappresentando la Roma di Nerone, durante la dimora dell'apostolo Paolo; ma si può ben chiamarla romantica e manzoniana, giacchè la storia non interviene come un pretesto, ma è sentita come una rivelazione provvidenziale, onde dalle ceneri sorge la vita:

« L'umanità non père: ella si spicca,
Vergin farfalla, dalle immonde spoglie,
E batte aura più pura e miglior sorte (3) ».

La delicatezza del sentimento non degenera in sentimentalismo, neppure fra i due giovani amanti, Giunia ed Eudoro. La carità patria si esprime con tocchi appena sensibili. La tragicità non è provocata mediante omicidi e suicidi, ma è quasi raggiunta con la sola contemplazione del dolore, temperato da divine speranze:

« Or tu, casta Melpomene...
.....del dolor l'inesorabil legge
D'alte speranze e di pietà sì tempri,
Che dolcezza di ciel vien dal tuo pianto. »

(1) G. B. NICCOLINI, *Arnaldo da Brescia* (Firenze, Le Monnier, 1852).

(2) Sul Niccolini, vedi, oltre al DE SANCTIS, *Op. cit.*, ATTO VANNUCCI, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini* (Firenze, Le Monnier, 1866); JULIEN LUCHAIRE, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830* (Paris, Hachette, 1906); M. OSTERMANN, *Il pensiero politico di G. B. N. ecc.* (Milano, 1900); M. BALDINI, *Il teatro di G. B. Niccolini* (Firenze, 1907).

(3) Cito dalle *Poesie* di A. GAZZOLETTI (Firenze, Le Monnier, 1861).

IL TEATRO DEL ROMANTICISMO

A queste corrispondenze spirituali col mondo poetico manzoniano, è inutile aggiungere certe altre corrispondenze, piuttosto esteriori: che, p. es., Giunia e Eudoro, perseguitati da Nerone, difesi da Paolo, rammentano Lucia e Renzo, con don Rodrigo e fra Cristoforo; che l'atteggiamento profetico di Paolo di fronte a Nerone, ricorda quello di fra Cristoforo nel castello di don Rodrigo; ecc. — Ammessa l'alta ispirazione del Gazzoletti, bisogna però dire che i caratteri appaiono piuttosto sbiaditi. Paolo è soltanto un eloquente predicatore; Seneca, pagano nostalgico d'una nuova verità, non ha rilievo di fronte a Paolo; Nerone, pur contenendo alcuni germi di vera poesia, non ha modo di svilupparli nelle poche scene, che gli sono riserbate. E però, senza parlare di capolavoro, basterà mettere quest'opera fra le cose migliori del periodo tragico romantico; anche per lo stile, elegante nel suo equilibrio fra significato e sonorità. Un brevissimo esempio:

« Poveri fiori,

Io dico spesso, il vostro mite olezzo
Voi serbate a chi v'ama, a chi v'edùca,
Sullo stelo nativo, o in fresco vaso
Di purissima linfa vi trapianta,
Ma nella man, che avara e discortese
Vi strappa e porta, inaridite, ah, presto!
E noi pure così!...»

STORICISMO REALISTICO - BORGHESE,

O DECORATIVO

Dopo il 1860, il processo di dissolvimento dello spirito romantico, nel dramma, si fa ancora più sensibile e profondo. Il senso della storia provvidenziale, e quindi di religiosità, così vivo nel Manzoni e così decaduto nei manzoniani, scompare del tutto, essendo sostituito, in certi casi, da un vago anticlericalismo, ossia da un anticattolismo politico. Il patriottismo viene a indebolirsi estremamente, per effetto della realizzata unità italiana. Il sentimentalismo è conservato, con tutte le sue

sdolcinature e smancerie. Si afferma, segno dei nuovi tempi, uno spirito realistico borghese, in pochissimi drammaturchi, che però sono i migliori e più contano. Ponendo a base lo storicismo, come quello ch'è essenziale nel teatro romantico, vediamo che esso diventa *realistico-borghese*, oppure *decorativo* e coreografico. Nel primo caso; abbiamo il dramma, o poema drammatico, di Pietro Cossa; nel secondo, il dramma, o leggenda medievale, di Leopoldo Marengo, del Cavallotti, del Giacosa (1).

✓ PIETRO COSSA (romano, 1830-81) passò, per molto tempo, per un verista; lo stesso Croce ammise che «a ragione si riconosceva gregario del verismo». Per me, egli è ancora un romantico: non tanto perchè tecnicamente non rispetta le unità classiciste, e abolisce psicologicamente i limiti di comico e tragico, realizzando talvolta il «grottesco» victorhughiano; quanto piuttosto perchè cerca, in ogni caso, di rivivere la vita passata, non di osservare e descrivere il presente; e quella vita passata rappresenta alla maniera victorhughiana. Così, limitando l'esame ai drammi più fortunati del decennio 1871-81, troviamo una Messalina, un Bito, una Cecilia, ecc., che richiamano alla mente rispettivamente Marie Tudor, Ruy Blas, Marion Delorme; personaggi intimamente antitetici, quali Cleopatra, Messalina, Vannozza, degenerate nel vizio e sublimi nell'amore materno, come Lucrece Borgia; o quale Morto da Feltre, vile e sublime, come Triboulet; intrecci con i soliti terzetti victorhughiani (due fanno all'amore, e l'altro si dispera; due s'adorano e il terzo li perseguita...); colpi di scena di gusto melodrammatico... Tuttavia, Cossa non era un'anima romantica: per nascita, indole, educazione, era un *borghese*, nel senso comune

(1) Da questo punto mi gioverò principalmente del mio volume *L'evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia* (Palermo, Sandron, 1913), le cui linee generali sono state concordemente riconosciute esatte. Ricorderò tuttavia GUIDO MAZZONI, *Op. cit.*; GIUSEPPE COSTETTI, *Il Teatro italiano nel 1800* (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901); BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia* (Bari, Laterza, 1914); GUIDO RUBERTI, *Il Teatro contemporaneo in Europa* (Bologna, Cappelli, 1920) CESARE LEVI, *Il Teatro* (Roma, Istituto propaganda cult. it., 1919).

che si suole attribuire alla parola. Amava la patria e la libertà, senza entusiasmo; la libertà religiosa, senza ardore, o con quel tiepido calore epidermico, proprio degli anticlericali del suo tempo; apprezzava, s'intende, anche la virtù, l'eroismo, ma non li proponeva come imperativi categorici. In fondo, il suo ideale era epicureo, e ben egli seppe impersonarlo nel suo Plauto e nella sua Egloge. Si capisce allora come la storia, lungi dall'apparirgli come la rivelazione del divino, gli sembrasse come una semplice successione cronologica di fatti; e come egli finisse col rappresentarla quale un complesso disorganizzato di episodî, che s'intrecciano e accavallano fra loro, senza tendere ad alcun fine preciso d'ordine superiore. Sotto le apparenze grandiose, dovute alla teoria romantica, è una sostanza meschina, fredda, scolorita; e invano l'artista, per dissimulare tale intima povertà, sfoggia tutte le sue abilità, nell'impostare e svolgere scene, nel creare degli effetti ottici, nel finire gli atti con delle «trovate», e nel foggiare un endecasillabo, semplice, ma non disadorno, armonico, ma non monotono, facilmente recitabile: qualcosa, insomma, che ricorda, perfezionato, l'endecasillabo del *Paolo* del Gazzoletti.

Non ci meraviglieremo, dunque, che dei drammi cossiani, assai numerosi (citiamo almeno: *Nerone*, *Plauto e il suo secolo*, *Messalina*, *Giuliano l'Apostata*, *Cola di Rienzo*, *I Borgia*, *Cecilia*, *I Napoletani del 1799*) (1), si salvi soltanto il *Nerone* (1871). Ma qui Egloge e l'Imperatore sono ritratti con brillante e calda fantasia: l'una, bella, giovanissima, spensierata, che consapevole della fugacità del doni della vita, vuol goderli nell'attimo fuggente, e, avvelenata, morirà sospirando:

« Io che tanto
Ho amato il sole, non avrò più intorno
Che fredda oscurità... Povero sogno
Della fervida mente... Ahi, la mia cara
Danza è finita... »

L'altro, fanciullone folle e perverso

(« Ei volentier frequenta co' ghiottoni
La taverna, è cantor, pugilatore,
Scolpisce, guida cocchi, e fa il poeta »);

(1) PIETRO COSSA, *Teatro in versi* (Torino, Casanova, dal 1877).

nel quale non si rivela ancora la bestia crudele e sanguinaria, sì la bestia lussuriosa, paga del presente, incurante del futuro, e insieme l'artista *poseur*, l'uomo puerilmente vile. Non tragico, nè comico, piuttosto grottesco; ma vivo. Entrambi corrispondono a uno stato d'animo « borghese » e realistico, che fu in sostanza quello del Cossa e de' suoi tempi.

Non si salvano invece i numerosi drammi, d'imitazione cossiana, dei varî BARRILI (*La legge Oppia*), CASTELLAZZO (*Tiberio*), CALVI (*Caracalla, Giulia, Maria di Magdala*); e nemmeno l'*Alcibiade* e i *Messeni* (entrambi rappresentati nel 1875) di FELICE CAVALLOTTI (milanese, 1842-98), scritti in una prosa poetica, intesa ad ottenere « tutti gli effetti acustici ed ottici cercati al verso ». Ciò che il Cossa aveva inteso fare con la storia romana, il Cavallotti tentò per la greca; ma con quale risultato! La scioltezza del *Nerone* diventa nello *Alcibiade* arbitrio sconveniente; la diligenza storica dell'uno si trasforma, nell'altro, in pseudo-erudizione pedantesca; e se nel primo qualche figura vive realmente, nel secondo tutto è esanime, o, come nella figura del protagonista, romanticamente malinconico e gemebondo, rappresenta il ridicolo. E tanto peggio nei *Messeni*! (1)

Del « dramma »; o « leggenda medievale » si vantò inventore LEOPOLDO MARENCO (di Ceva, 1831-99), col suo *Falconiere di Pietr'Ardena* (1871). Se è un merito, se lo tenga. Ad ogni modo, si tratta d'un dramma intimo, o amoroso, con scenario storico, e però con fondo storico puramente decorativo, ch'è veramente mediocre: tutto è esteriore, artificioso, bassamente teatrale, con sentimentalismi ormai insopportabili (2). Mediocri sono anche i drammi, che seguirono al *Falconiere*: i *Pezzenti*, il *Guido*, l'*Agnese* (1871-72) del CAVALLOTTI, nei quali è un nocciolo di dramma sentimentale, con uno storicismo di parata. Poco men che mediocri, il *Fratello d'armi* (1872), il *Conte Rosso* (1880), la *Contessa di Challant* (1891) di GIUSEPPE GIACOSA, nei quali, per dirla col Carducci, è confettato in poesia « un medio-evo accademico alla Marchangy, come usava in

(1) FELICE CAVALLOTTI, *Opere* (Milano, Tip. Soc. 1881-85).

(2) V. in *Galleria teatrale* (n. 41-42) del Barbini di Milano. Nella stessa collezione, v. *Celeste*, *Giorgio Gandi*, ecc.

Francia innanzi il 1820 ». — Marengo, Cavallotti. Giocosa: tre temperamenti diversi. Il primo sente con una certa sincerità la vita rustica e tranquilla, gli affetti teneri e dolci, le gioie familiari, esprimendosi in uno stile placido e molle; il secondo, ora si sdilinquisce in sentimentalismi, ed ora prorompe in maledizioni, apostrofi ed epifonemi; l'ultimo, meno enfatico del secondo, più sostenuto del primo, è fine ed elegante. Tale appare specialmente in *Una partita a scacchi* (1871) e nel *Trionfo d'amore* (1875), in cui lo storicismo medievale si rivela, chiaramente e senza ipocrisia, per quello che è: leggenda; e però, la frivolezza psicologica concordando con quella storica, la falsità dei sentimenti corrispondendo a quella dal colorito storico, si ottiene quasi l'illusione che si tratti di organismi estetici coerenti e felici. Ad ogni modo, il martelliano, in cui son scritti, è grazioso, fluente, lusinghiero, se pur sostanzialmente vacuo:

« O storie di battaglie, d'amor, di cortesie,
Nuvolette vaganti per quelle fantasie,
O sereni riposi dopo l'aspre fatiche,
O cortili ingombrati dai cardi e dalle ortiche...»

Se volete esempi migliori, cercateli però nel *Marito amante della moglie* (1877), scene « settecentesche », ma, come quelle « medievali », storiche per effetti decorativi.

Se finalmente si rinunzia alla storia, pur come apparato, o sfondo, e si conserva solo la sostanza sentimentale, ecco l'« idillio campestre », o « bozzetto marinareesco » dello stesso MARENCO (*Marcellina*, 1860, *Giorgio Gandi*, 1861; *Celeste*, 1866), e de' suoi numerosi imitatori, onde l'arguto Yorick disse che « il teatro diventò un nido di tortorelle e di colombi, il linguaggio poetico si ridusse a un continuo rotondeggiare di sonetti e di madrigali, e sulle tavole del palcoscenico, ebbe vita un formicolaio di drammi, pargoletti piccinnini, tutti pieni d'amorini » (1). Ecco magari il « pro-

(1) YORICK (P. COCCOLUTO FERRIGNI), *La morte di una Musa*. Introduzione (Firenze, 1883) (1902)².

verbio », o « scherzo poetico », in martelliani, trapiantato di Francia da FRANCESCO DE RENZIS (*Un bacio dato non è mai perduto*, 1867), ch'ebbe per cultori, più o meno fortunati, FERDINANDO MARTINI (*Chi sa il giuoco non l'insegna*, 1871), il CAVALLOTTI (*Sic voc non vobis, Il cantico dei cantici*, ecc.), LEO DI CASTELNUOVO (*Fuoco di paglia*). Ma non c'è che il Martini, che sia lindo, snello, frizzante. Il genere, che col Musset aveva saputo innalzarsi a creazioni mirabilmente poetiche, rimase stagnante, buono tutt'al più per le recite dei filodrammatici...

IL BASSO ROMANTICISMO

Passiamo dalla poesia alla prosa, dalla letteratura al mestiere: avremo il « *basso romanticismo* »; il quale serve a indicare, nel campo drammatico, con efficace brevità, quei lavori che, intesi a ricercare l'effetto per l'effetto, si servono d'un patetico grossolano, d'intrecci complicati e meravigliosi, d'uno stile enfatico declamatorio. Le sue due forme principali sono il « dramma storico » e il « dramma borghese ».

Il dramma storico, o « melodramma », che in Francia, dopo la commedia storica settecentesca, e dopo il Lemercier e il Pixérécourt, si affermò con spirito romantico nella *Tour de Nesle* (1832) del Dumas; ebbe in Italia per suoi cultori, prima, in forma preromantica, quelli che scrissero i cosiddetti « spettacoli », o « azioni spettacolose », o « melodrammi esotici »: p. es. CARLO ROTI (*Bianca e Fernando*) e LUIGI MARCHIONNI (*Chiara di Rosenberg, Gli esiliati in Siberia*). Poi, in forma romantica, coloro che composero drammi « artistici », rappresentanti cioè grandi pittori italiani, in contrasto con artisti stranieri (*Pellegrino Piola, Andrea del Castagno, Raffaello, Michelangiolo*...); o drammi « storici », ridotti da romanzi famosi (*I promessi Sposi, Margherita Pusterla, Marco Visconti, La disfida di Barletta*...); o drammi trasferenti in prosa tutte le caratteristiche tecniche della tragedia romantica. Fra questi ultimi ricorderemo *Giovanna regina di Napoli* (1837)

di G. BATTAGLIA; *Bianca Cappello* (1839) di G. ROVANI; *Beatrice di Tenda* (1840) di F. TUROTTI; *I Dalmati* (1845) e *Il fornaretto* (1846) di F. DALL'ONGARO; *Alessandro Tassoni* (1844), *Piccarda Donati* (1845), *Masaniello* (1848) di G. SABBATINI; e, particolarmente, di GIUSEPPE REVERE il *Lorenzino de' Medici* (1839). Quante buone intenzioni aveva avuto il Revere! « Mirando alla santità della storia, volli serbare il fatto in tutta la sua interezza, non imitando i nostri vicini Francesi... In esso il principio religioso a fiera lotta colle passioni dell'animo, d'accordo coll'amor di patria, fermo saldissimo in una setta, nullo in altri, debole ne' più. In esso un uomo esperto d'ogni laidezza fisica e morale, stanco della ignominia, chiedente quasi una rigenerazione alla gloria d'una grande impresa... Non più il dramma dell'individuo, nè le vicende d'un grande sceverate da quelle del popolo, ma una manifestazione di tutte le idee fondamentali di quel tempo » (1)... Ma l'effetto non corrispose perfettamente alle intenzioni. Scritto in una prosa toscaneggiante, caricatamente arcaica, questo *Lorenzino* accumula scene su scene nelle sue dieci « parti », distribuite in cinque atti, senza che l'interesse ci prenda mai, senza che ne balzi una figura viva. Peccato! Perchè, in fondo, questo è l'unico dramma scritto in prosa, scritto con serietà; sebbene molti e non ignobili fossero i propositi di certi altri drammaturghi, come quelli facenti capo a GIACINTO BATTAGLIA, il quale predicava per un dramma, che sostituisse la verità all'astrazione, e volgarizzando la storia, se ne servisse per rappresentare le passioni private.

L'altra forma basso-romantica, il dramma, o melodramma, borghese, che in Francia era stato preannunziato dalla *comédie larmoyante* del La Chaussée, dal *drame* del Diderot, del Mercier, del Ducange, ecc., e s'era affermato definitivamente con l'*Antony* (1831) del Dumas; in Italia, dopo i drammi lagrimosi peromantici del Chiari, Gamerra, ecc., si realizzò ad opera d'una turba di pseudo-scrittori, che solo per scrupolo storico qui si registrano: il barone COSENZA (*Il berretto nero*), il SABBATINI (*Gli spazzacamini di Val d'Aosta*, *La co-*

(1) GIUSEPPE REVERE, *Lorenzino de' Medici* (Milano, Gu-
glielmini e Redaelli, 1839).

scienza privata, *La coscienza pubblica*), il CAMOLETTI (*Suor Teresa*), il CHIOSSONE (*La suonatrice d'arpa*), il CUCINIELLO (*La maschera nera, Marianna la popolana*), il CICONI (*La statua di carne*), il PROTO, il VOLLO, l'INTERDONATO, il BARBIERI... E chi più ne ha, più ne metta. Di costoro ci sbrigheremo con le parole di Yorick: « Chi non ha presenti àlla memoria le seduzioni, le violenze, i rapimenti, le carceri private, le sottrazioni di carte, di documenti, di portafogli; gli scalamenti, gli scassi, le chiavi, e le firme false, di cui si resero colpevoli dinanzi alla giuria del colto pubblico tutti i gentiluomini del dramma lagrimoso, tutte le nobili dame della commedia piagnucolosa, tutti i cavalieri e i visconti del melodramma, solo che portassero l'abito di gala e sapessero infilarsi un paio di guanti?... E chi non sa dire quanto infelici e angelicamente immacolate fossero le cucitrici di bianco delle soffitte teatrali, come fossero teneri e dolci di cuore i magnani e i falegnami dei palcoscenici, qual dignitosa coscienza avevano gli spazzaturai e come serbassero la bianca stola dell'innocenza gli spazzacamini della Val d'Aosta, i carbonari delle Maremme, gli operai del cantiere, di Livorno o di Genova, e le modistine di Firenze e di Milano? » (1).

Sia tuttavia ricordato con qualche onore PAOLO GIACOMETTI (di Novi Ligure, 1816-82), il più fecondo drammaturgo basso-romantico (si contano non meno di una ottantina di lavori!), autore di *Maria Antonietta* (1867) e de *La morte civile* (1868), i quali potrebbero magari dirsi i capolavori del dramma storico e del dramma borghese, nei limiti basso-romantici. Del Giacometti si hanno commedie di costume contemporaneo (*Il poeta e la ballerina*) o d'imitazione goldoniana (*Quattro donne in una casa*); drammi storici in prosa (*B. M. Visconti, C. Foa' di Casale, L. M. Davidson, Cristoforo Colombo, Elisabetta regina d'Inghilterra*), drammi artistici (*Domenichino, M. Buonarroti*), drammi sentimentali (*La moglie dell'esule, Per mia madre cieca, La trovatella di S. Maria*), drammi romanzeschi e sociali (*La colpa vendica la colpa, Le tre classi della so-*

(1) YORICK, *Op. cit.*

cietà, Povertà in guanti gialli) (1). Sotto le apparenti diversità, il fondo rimane lo stesso, col pateticume, il meraviglioso, l'enfasi, l'abilità grossolana, lo stile da appendice... Si salvano, relativamente, *Maria Antonietta* e *La morte civile*, giacchè in questi i difetti sono discretamente attenuati, e i pregi aumentati. Buono, il primo, per l'interesse e la commozione che provoca, sebbene la rivoluzione francese vi appaia in iscorcio, come un dramma familiare qualsiasi; buono, il secondo, per la sua azione rapida, incalzante, e per il reale senso d'umana pietà che v'è dentro; soprattutto, per la vitalità della figura centrale, Corrado...

Ma nel complesso, il basso romanticismo — che disastro! E pensare che proprio i drammi di questa specie, furono i più applauditi, e tennero più lungamente il cartellone, ed ebbero, ciò ch'è più doloroso e sorprendente, gl'interpreti più famosi e geniali...

(1) PAOLO GIACOMETTI, *Teatro scelto*. Vol. I (Mantova, Negretti, 1857); Vol. II (Milano, Sanvito, 1859); Vol. III (*Ibidem*, 1861); Vol. IV (*Ibidem*, 1863). *La morte civile* è nel *Florilegio drammatico* (Milano, Bettoni, 1868); *Maria Antonietta* in *Galleria teatrale* (Milano, Barbini, 1874). — Sul Giacometti, vedi L. R. MONTECCHI (nella *Maschera* di Napoli, 1909).

CAPITOLO VII.

IL TEATRO CONTEMPORANEO

A mezzo il secolo scorso, in Francia, il romanticismo letterario poteva dirsi esaurito, essendo stato sostituito dal movimento naturalista, d'accordo col pensiero e la cultura contemporanea, divenuta positivista. In teatro, il dramma romantico rantolava, mentre era nata la *comédie des mœurs* o *comédie sociale*, che doveva avere in Dumas figlio e nell'Augier i più famosi autori, col *Demi-Monde* (1855) e col *Le gendre de M. Poirier* (1854) le più tipiche, se non le migliori, realizzazioni. Questa nuova commedia aveva un protagonista assai caratteristico e caratterizzato, spesso appassionato, agente in un vasto quadro di vita contemporanea; un intreccio principale, quello che riguardava direttamente il protagonista, connesso più o meno debolmente con altri intrecci secondari; episodî divertenti e curiosi. Essa tendeva apertamente a uno scopo morale, al perfezionamento dei costumi, secondo l'etica del positivismo. « Le théâtre n'est pas le but — soleva ripetere Dumas, — ce n'est que le moyen ».

Il teatro contemporaneo comincia con la commedia di Dumas e Augier, per tutta Europa, Italia compresa, sebbene la commedia di costumi avesse avuti, da noi, precedenti tutt'altro che disprezzabili, in forme prettamente paesane. Nella commedia « goldoniana », per esempio. Ma il « goldonismo » era pur sempre il passato. Dopo l'Albergati, il De Rossi, il Nota, il Giraud, nemmeno FRANCESCO AUGUSTO BON (veneziano, 1788-1858) con la famosissima trilogia: *Ludro e la sua*

gran giornata (1836), *Il matrimonio di Ludro* (1836), *La vecchiaia di Ludro* (1837), dove la figura del protagonista, diventato ben presto proverbiale, vive una vita veramente comica, interessante e simpatica; nemmeno il Bon, con la sua abilità tecnica e la sua lepidatezza, potè galvanizzare il goldonismo, più d'un istante. (1). E, per non parlare dei minori, come R. CASTELVECCHIO con la *Donna romantica e il medico omeopatico*, e L. MURATORI col *Pericolo e Virginia*; neppure TOMMASO GHERARDI DEL TESTA (di Terricciola di Pisa, 1814-81), con le sue pur vispe e graziose commedie (*Il regno di Adelaide*, *Il sistema di Lucrezia*, *La scuola dei vecchi*, *Le Scimmie*, *La vita nuova...*), seppe progredire notevolmente. Personaggi, espedienti, intrecci, risoluzioni...: tutto era qui vecchio e stantio, con una tara ineliminabile d'artificio e di convenzione (2). — Più atto, ad iniziare il teatro contemporaneo, certamente sarebbe stato quel tipo di commedia moraleggiante con tinta leggermente satirica, che prima si manifestò nel *Poeta e la ballerina* (1841) del GIACOMETTI, e poi, con straordinaria energia, nel *Cavaliere d'industria* (1845) di VINCENZO MARTINI (fiorentino, 1803-62), e nei *Gentiluomini speculatori* (1859) di LUIGI SUNER. Chè qui si realizzava un programma artistico discretamente naturalista: «La commedia — diceva lo stesso Martini — debb'essere il quadro della società e dei costumi: quindi aborro dai grandi intrecci, dai grandi colpi di scena, dalle commedie a grande interesse» (3)... Ma il vero è che nemmeno questo tipo di commedia fresca, paesana, d'aspirazione principalmente e direttamente fiorentina, ebbe fortuna; sicchè lo stesso Ferrari, che pur amava considerare il Martini suo maestro, trasse le sue ispirazioni

(1) Cfr. GIACINTO GALLINA, *Dal Goldoni al Gallina* (Cividale, Fulvio, 1904).

(2) T. GHERARDI DEL TESTA, *Teatro comico* (Firenze, Barbera, 1856-58). Cfr. A. M. ZENDRALLI, *T. Gh. del Testa* (Bellinzona, Salvioni, 1910).

(3) V. MARTINI (*L'anonimo fiorentino*), *Commedie edite ed inedite* (Firenze, Le Monnier, 1876).

realistiche o naturalistiche dalla commedia Dumas-Augier.

DAL NATURALISMO ALLO PSICOLOGISMO

Nella produzione di PAOLO FERRARI (modenese, 1822-89) bisogna distinguere due periodi: il primo, sostanzialmente goldoniano; il secondo, d'imitazione francese. — L'ammirazione pel Goldoni si manifestò in articoli, in rifacimenti di commedie goldoniane, in lavoretti scritti in dialetto modenese, e specialmente in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1815), ch'è un autentico capolavoro, e la più degna sintesi del mondo storico-estetico del grande comico veneziano. « Con questo lavoro ho voluto mostrare come io intenda tornare alla scuola del Papà dei poeti comici fuor della quale non credo vi sia salute... » Illusione! Poco dopo, fallita *La satira e Parini* (1854-56), duplicato del *Goldoni*; fallito qualche altro tentativo di minore importanza; il Ferrari iniziava il secondo periodo, che non aveva nulla, o quasi nulla di comune col primo. — *Il duello* (1868), *Cause ed effetti* ('71), *Il ridicolo* ('72), *Il suicidio* ('75), *Le due Dame* ('77), mostrano infatti evidenti i segni dell'influenza francese; chè anche qui è complicazione macchinosa d'intrecci, prevalenza del meraviglioso, scopo morale antiromantico mediante una *tesi*, mescolanza di comico e drammatico, studio accurato della vita sociale contemporanea... Ma con quali risultati artistici? — Certamente il Ferrari non era un mediocre: il *Goldoni* lo testimonia splendidamente; e, del resto, in queste stesse commedie bisogna ammirare la tecnica abilissima, il dialogo, lo spirito... Eppure, non si ha mai la sensazione di trovarsi dinanzi a mondi estetici organici ed originali; sì piuttosto, di assistere a sforzi penosi, da parte d'un ingegno che aveva ormai esaurita la sua potenza più veramente creativa.

Il Ferrari voleva fare un teatro morale. Ma la moralità ferrariana o è comune e volgare, o è addirittura immorale, difendendo solitamente, con un calore

degno di miglior causa, — chi lo direbbe? — il pregiudizio sociale: giacchè « una sapienza provvida della società governa i pregiudizi ». Come e perchè, non appar chiaro nemmeno da quei drammi; ma anche se il Ferrari avesse ragione, non si vede la necessità, o l'utilità, di difendere e inculcare ciò che di fatto esiste diffusamente; tanto meno, in un tono enfatico e solenne. Ad ogni modo, e qualunque possa essere il valore delle tesi ferrariane, le favole si svolgono a casaccio e si concludono ad arbitrio, oppure portano a conseguenze, cui si sarebbe giunti con premesse diverse ed opposte. Il che prova, con tutte le implicite contraddizioni, che lo scrittore non possedeva una profonda e schietta etica, per la quale la realtà potesse acquistare una sua profonda unità ideale. Intelletto non fortemente logico, quale il Dumas, coscienza non sicura nè robusta, quale l'Augier, egli crea dei mondi estetici moralmente disorganizzati. — Il Ferrari, ancora alla guisa francese, voleva intessere una commedia ampia e complessa. Senonchè ricercando il meraviglioso, solo per colpire lo spettatore, senza un'intima necessità, e ingarbugliando a tal fine intrecci ed episodi, precipitò ordinariamente nel romanzesco, spesso volgare, talvolta addirittura grottesco. Equivoci, documenti segreti, incontri inaspettati, agnizioni, sfide, *deus ex machina*, colpi di scena....: tutto l'armamentario melodrammatico vi si ritrova, dimostrando una sostanziale povertà di fantasia. — Intendeva, infine, fare un teatro di persone *vive*... Ahimè, egli non riesce che a far muovere dei personaggi a « ruolo fisso »: generici, primi amorosi, brillanti, caratteristi, prime donne.... Fra le prime donne, v'è pur qualcuna, genialmente concepita: Emma del *Ridicolo*, Anna di *Cause ed effetti*, Rosalia delle *Due Dame*. Ma la creazione totale non c'è. Non riesce a mantenersi sino in fondo nemmeno il Conte Sirchj del *Duello*, uno sfrontato che ricorda il *Giboyer* augieriano... — Nel tutto insieme, l'opera ferrariana del secondo periodo, non animata da un profondo sentimento morale, non ravvivata da lampi di passione, non illuminata da una schietta comicità, anzi ottenebrata da nauseanti fumi romanzeschi, deve considerarsi come una macchina spettacolosa, frutto d'uno sforzo d'emulazione, o piuttosto d'imitazione. Tuttavia, ha un'importanza storica, ben superiore all'opera ferrariana del primo periodo; giacchè questa è l'ultimo

fiore d'un albero decrepito e moribondo, l'altra porta i germi della pianta futura. L'una è al termine d'una corrente, l'altra all'inizio d'una nuova corrente. E però è giusto riconoscere in lui l'iniziatore del naturalismo drammatico italiano (1).

Iniziatore, non realizzatore. Tanto meno realizzatori furono coloro che seguirono le sue orme: l'UDA con gli *Spostati*; il BOTTO con i *Retrogradi* e *Ingegno e speculazione*; il COSTETTI con le *Mummie* e gli *Intolleranti*, FERDINANDO MARTINI con i *Nuovi ricchi*, il BETTOLI con *L'emancipazione delle donne*, *Le idee della signora Aubray*, *Il divorzio*; il CAVALLOTTI col *Povero Piero* (1888) e l'*Agatodèmon* (1890)... Realizzatore fu invece ACHILLE TORELLI (napoletano, 1884-1922); ma, interamente, nei soli *Mariti* (1867). Che importa che sia una sola commedia? essa è pur deliziosa; è pur la genuina espressione d'un ingegno veramente originale. E del resto, anche nelle altre non mancano raggi e sprazzi di luce. In generale, il teatro torelliano mostra una tendenza morale, ma non già attraverso ragionamenti e predicozzi, alla guisa ferrariana, sì nel modo stesso di vedere e sentire la vita e l'umanità: visione e sentimento di serena, indulgente pietà. Mostra ancora il desiderio di ritrarre fedelmente la società del suo tempo; ma non già attraverso un intrigo, e mediante tutte le « risorse » melodrammatiche, sì attraverso una trama semplice, sciolta, spedita, mediante personaggi tolti direttamente dal vero, e un dialogo elegantemente ed agilmente analitico... Qualità, che sparse qua e là negli altri lavori, si ritrovano tutte insieme nei *Mariti*, commedia veramente squisita nella pittura dei costumi, nell'analisi dei caratteri, nello stile; e meno sparsamente, nella *Moglie*, in *Triste realtà*, nella *Scuola degli artisti*, in *Scrollina*, in *Donne antiche e donne moderne*. Altrove, la finezza di psicologia diventa così sottile, da non poter creare che personaggi evanescenti; la semplicità della

(1) PAOLO FERRARI, *Opere drammatiche* (Milano, Libreria ed. 1877-84). Cfr. VITTORIO FERRARI, *Paolo Ferrari* (Milano, Baldini-Castoldi, 1899); YORICK, *Il teatro di P. Ferrari* (Milano, Aliprandi, 1922).

trama, così sciolta, da non poter mantenere la coesione estetica del lavoro (1).

* * *

Il movimento naturalista, esaurita l'opera di Dumas e Augier, entrò nella sua seconda fase dopo il 1880, coi *Corbeaux* (1882) e la *Parisienne* (1885) di Henri Becque, e col *Théâtre libre* (1887), d'accordo col romanzo francese contemporaneo, divenuto con lo Zola, « *expérimental* ». Si trattava infatti d'un nuovo teatro, che pretendeva di essere estremamente oggettivo, riproducendo la realtà direttamente, senza intrighi nè ricerca d'effetti meravigliosi, con la massima economia di mezzi, e tuttavia con spirito pessimista ed amorale: teatro anch'esso « sperimentale ». — Di tale movimento s'ebbe il contraccolpo in Italia, creandosi, accanto a un romanzo *verista*, un teatro *verista*, e questo affermandosi splendidamente fra il 1884 e il 1893. La derivazione fu indiretta e diretta nello stesso tempo: indiretta, in quanto molti dei drammi nuovi derivarono da novelle e romanzi veristi italiani, i quali, a loro volta, eran stati ispirati da romanzi naturalisti e sperimentali francesi; diretta, in quanto altri derivarono immediatamente dalle commedia becquiana e dalla *rosse*. Comunque, a confrontare il teatro francese con quello italiano, dello stesso periodo e della stessa corrente, si trova ch'essi hanno in comune gli argomenti (fatti di cronaca, avvenimenti intimi volgari); le situazioni (semplici, chiare, senza alcun intreccio); gli ambienti (interni familiari, salotti equivoci, e peggio); i personaggi, (macchiette ridicole, donne allegre, piccoli impiegati, piccoli borghesi, *viveurs*, *souteneurs*, bari, ricattatori); la sceneggiatura e lo stile (l'una rapida, condensata, l'altro irregolare e volutamente asintattico e sgrammaticato). Differiscono tuttavia nello spirito: chè il pessimismo del teatro realista francese è livido, amaro, oltraggioso, antiborghese ed anarchico; quello italiano è superficiale ed innocuo, o piuttosto é scetticismo ironico e satirico, sostanzialmente borghese. In verità, il dramma verista si contentò di ri-

(2) ACHILLE TORELLI, *Teatro scelto* (Caserta, Marino, 1902).

trarre la mediocre realtà sociale italiana, e particolarmente la borghesia, in ciò che può avere di più antipatico: la grettezza degl'ideali, la rilassatezza della morale. E però non a torto i critici identificarono ben presto il verismo col borghesismo (1).

Verista, e pur da considerarsi a parte, per la sua genialità potentemente caratteristica, è GIOVANNI VERGA (catanese, 1840-912), pe' suoi due capolavori drammatici: *Cavalleria rusticana* (1884) e *La Lupa* (1896). I quali potrebbero dirsi veramente « tragedie », e non già solo per gli orribili fatti di sangue, che, concludendo le ultime scene, imporporano ed abbagliano le due azioni, ma specialmente per la profondità ed universalità delle passioni messe a contrasto (amore, odio, onore), scatenate nell'anima di personaggi mirabilmente concreti e realizzati: Turiddu, Santuzza, Compar Alfio (in *Cavalleria*), gnà Pina e Nanni (nella *Lupa*). Passioni elementari, che per la loro violenza e il loro ardore, rasentano il misticismo; onde i due drammi, che si svolgono in ambienti popolareshi assai umili, ingenuamente devoti, e in giorni sacri alla passione di Cristo, acquistano una certa aria di solennità quasi religiosa.

Veristi, con più ragione, appunto perchè più aderenti alle formule e agl'insegnamenti della scuola, il Giacosa, il Rovetta, il Praga, Giannino Antona Traversi, il Lopez. — GIUSEPPE GIACOSA (di Collareto Parella, (1847-906), divenuto celebre con opere neo-romantiche di scarso valore, fu specialmente artista in *Tristi amori* (1888), *Come le foglie* (1900), *Il più forte* (1904). La prima commedia rappresenta un adulterio borghese; la seconda, la decadenza e rovina d'una famiglia di ricco industriale; l'ultima, il dolore d'un figlio che scopre la disonestà del padre adorato, pur rimanendo nei limiti della legalità, e il dolore del padre, che dopo aver lavorato, per tutta la vita, per amore del figlio, si sente se-

(1) Oltre le opere già citate, sono qui da ricordare MAURICE MURET, *La littérature italienne d'aujourd'hui* (Paris, Perrin, 1906); JEAN DORNIS, *Le théâtre italien contemporain* (Paris, Lévy, 1903); CESARE LEVI, *Autori drammatici italiani* (Bologna, Zanichelli, 1922).

veramente giudicato da questi. Commedie assai tristi, e pur ventilate d'un'aura di serena bontà ed indulgenza; tant'è vero che accanto ai cattivi son messi i buoni, e gli stessi cattivi son fatti apparire come vittime delle dure necessità della vita. La coscienza morale giacobina non si sdegna eccessivamente allo spettacolo delle colpe degli uomini; e neppure s'esalta per irraggiungibili ideali. — Artisticamente, queste commedie sono costruite con sapiente solidità: hanno un taglio elegante e una forma italianamente eletta. Ma i pregi d'osservazione non vanno oltre la riproduzione esatta degli ambienti borghesi ed aristocratici, e un'arguta analisi psicologica; cosicchè anche i personaggi meglio concepiti e più accuratamente individuali, come Emma di *Tristi amori*, e Cesare Nalli del *Più forte*, non rimangono nella nostra memoria come creazioni durevolmente potenti.

GEROLAMO ROVETTA (veronese, 1853-910) nelle numerose commedie del suo primo periodo (*Alla città di Roma*, 1888; *La trilogia di Dorina*, 1889; *I disonesti*, 1892; *La realtà*, 1895...) si mostrò spirito scettico, diffidente, indifferente, talvolta ostile agli uomini e alla vita. Gl'illusi pagano care le loro illusioni; gli onesti conservano la loro onestà, finchè questa non è messa alla prova; i furbi sieno essi disonesti o cattivi, trionfano. Da questa visione scaturisce una commedia arguta, maliziosa, qualche volta amara; nella quale, ciò che appare veramente vivo e fresco, non è dato da situazioni e personaggi drammatici, ma da quelli comici e satirici. Il sentimento paterno tenta bensì di raggiungere vette eroiche, come in *Papà Eccellenza*, ma non riesce a commuovere; l'amore stesso non è sentito come passione, ma solo come gioco elegante e squisito (*Il giorno della cresima*). È evidente che pel Rovetta la realtà s'identificava con la mediocrità. Ed egli stesso dovette accorgersene, forse, quando iniziò con *Principio di secolo* (1896) un secondo periodo della sua attività drammatica, non più precisamente verista, ma « storico ». Tuttavia nè *Romanticismo* (1901), nè *Re burlone* (1905) nè *Molière e sua moglie* (1909) possono dirsi un progresso artistico rispetto ai primi drammi, realistico-borghesi. Direi piuttosto che rappresentino un di-

sgraziato ritorno al melodramma storico degli Scribe e Sardou.

MARCO PRAGA (milanese, n. 1862), passando per tre fasi distinte, ha messe in evidenza, successivamente, quelle che potrebbero dirsi la sue *facultés maîtresses*: l'ironia (*L'amico, Le vergini, La moglie ideale*); la violenza (*L'innamorata, Alleluja, L'eredità*); la curiosità psicologica paradossale. (*La morale della favola, L'On-dina, La crisi*). L'ironia è piuttosto sarcasmo, e, portata all'estremo, diventa infeconda; la violenza degenera facilmente in parossismo e crudeltà; l'amore del paradosso conduce rapidamente all'artificio e al falso. Ciò però non avviene nelle commedie migliori *Le Vergini* (1889), e *La moglie ideale* (1890), dove infatti l'ironia e l'amore del paradosso non impediscono la creazione di figure umane e commoventi, come Paolina, o sorprendentemente vere, come Giulia; dove, ancora, la violenza, temperata dal senso della misura e della verità, diventa e si mostra come energia, sintetizzando e condensando.

GIANNINO ANTONA TRAVERSI (milanese, n. 1860), è stato il commediografo dell'aristocrazia contemporanea, della quale ha satireggiati mordacemente i vizî e le debolezze. Il vizio, anzitutto, dell'amore ozioso, sia esso leggerezza (*Il braccialetto*), civetteria (*La civetta*), sensualità irruente (*Una moglie onesta*), degenerazione (*La scuola del marito*). E poi, anche la vanità e l'ipocrisia (*Per vanità, I giorni più lieti, I martiri del lavoro, Carità mondana*). Ma in queste satire non si sente lo spirito dell'uomo di intelletto e di moralità superiore; soltanto lo spirito d'un uomo di mondo, che pur vedendo ben chiare le sciocchezze, le miserie, le debolezze, le vergogne degli altri, sa tuttavia egualmente inchinarsi, da perfetto gentiluomo, dinanzi a quelle dame e quei cavalieri che irride, giacchè con essi vive e fra essi, in fondo, non si sente punto a disagio. Di più, i personaggi del Traversi non sono rappresentati nella loro intera umanità; ma soltanto come aristocratici e mondani; e come tali, si capisce che non possano essere se non schizzi, abbozzi, caricature, non vere creature d'arte e di vita. Infine le commedie non si presentano come corpi organizzati ed esteticamente unitari, sì piuttosto come un complesso variato di scene, spesso sle-

gate fra loro, e quasi sempre svolgenti episodî frammentari, che male aderiscono e s'incatenano all'azione principale. Ciò spiega come, eccettuata *La Civetta* (1894), non sieno da lodare senza restrizione che degli atti unici, dei *levers de rideau*: *Per vanità*, *Il bracciale*...

SABATINO LOPEZ (livornese, n. 1867), s'è esercitato nel dramma forte, come *Bufere* (1906), e nella commedia di costume, come *La buona figliuola* (1908): è riuscito assai meglio in questa che in quella, giacchè il suo ingegno è d'un osservatore attento ed arguto della realtà, la sua coscienza, d'un ottimo borghese, alla guisa del Giacosa, che accetta la morale qual'è, e non s'impanca a far prediche.

Accanto a costoro, che sono i commediografi più importanti del Teatro verista, ricorderò i nomi di LUIGI CAPUANA per la sua *Giacinta* (1888), e di CAMILLO ANTONA TRAVERSI per *Le Rozeno* (1891): chè essi, con tali commedie, furono fra i primi a partecipare al movimento, e a spianare la strada agli altri. Nè dimenticherò CARLO BERTOLAZZI per la sua bella *Lulù* (1903); ALFREDO TESTONI, per le sue commedie bilanciatisi fra la pochade e il teatro dialettale; SILVIO ZAMBALDI, LUCIO D'AMBRA, ALESSANDRO VARALDO, ecc.

* * *

A questo punto, si fece sentire l'influenza del Teatro ibseniano, corrispondendo a tutto un nuovo movimento ideale, determinatosi in Europa sul finire del secolo (1). Movimento, che fu intitolato all'idealismo, forse per suggestione del famoso discorso del Brunetière, *La renaissance de l'Idéalisme* (1896); e dal quale dipesero, o al quale aderirono, le varie scuole del neo-cristianismo, del neo-buddismo, dello spiritismo, dell'occultismo, del teosofismo, del magismo... Movimento artistico e filosofico insieme, al quale parteciparono tutti gli spiriti, preoccupati dei problemi dell'esistenza, sen-

(1) Per questa parte, oltre le opere già citate, v. BRUNO VILLANOVA D'ARDENGHI, *Il teatro neo-idealistico* (Palermo, Sandron).

sibili al mistero, amanti dell'intimità ed introspezzività. Movimento, infine, che in letteratura trasse alimento dalla conoscenza dei grandi Romanzieri russi (Cfr. il *Roman russe* del Vogüé, 1886), e del Teatro ibseniano, tradotto in francese dal Prozor nel 1889.

Gl'Italiani conobbero Ibsen attraverso la traduzione francese; e Ibsen inflù immediatamente. Secondo il modello, si vagheggiò un dramma, che pur rappresentando la realtà, andasse oltre di essa, e penetrasse nell'intimo della coscienza individuale: un dramma essenzialmente spirituale e morale. Tecnicamente, questo dramma, dovendo analizzare delle anime nei moti più profondi e delicati, adotterebbe una forma eletta e raffinata, densa di pensiero e di poesia. — Gli autori nuovi, che efficacemente testimoniano questo momento del Teatro italiano, sono il Butti e il Bracco; ma s'intende che anche gli scrittori del momento precedente non furono insensibili all'ibsenismo, come, per citare un esempio, dimostrò il GIACOSA, con i suoi *Diritti dell'anima* (1894).

ENRICO ANNIBALE BUTTI (milanese, 1868-912), ibseniano confesso, volle in ogni suo dramma impostare una questione d'idee, una tesi morale: p. es. sulla scienza e sulla morale (*L'utopia, Lucifero*); sull'emancipazione della donna (*La fine d'un ideale*), sulla felicità (*La corsa al piacere*), sul radicalismo politico-sociale (*La tempesta*), sui limiti del sogno e della realtà (*Il castello del sogno*)... Ma le sue convinzioni personali erano ben diverse da quelle di Ibsen! Questi era stato un rivoluzionario, un demolitore; l'altro fu un conservatore, difensore dell'ordinamento morale e sociale qual'è di fatto: riconosceva la necessità d'una fede, come conforto dell'inevitabile dolore; riconosceva la bontà sostanziale della famiglia e della società, quali sono oggi costituite; affermava la vanità della violenza per le trasformazioni sociali. L'uno, uomo di fede; l'altro, uno scettico, o piuttosto, un indeciso fra l'antico, in cui non credeva ma che ammetteva per utilità, e il nuovo, pel quale aveva simpatia, ma della cui realizzazione dubitava o temeva. — Ad ogni modo, il Butti fu un osservatore della vita, attento e penetrante; ammirabile rappresentatore d'ambienti ed interni, pieni di figurine vivaci e macchiette; ideatore di personaggi non profondi, ma evidenti; costruttore d'organismi drammatici limpidi e solidi. Ebbe

il senso del teatro e dell'arte, e scrisse *Fiamme nell'ombra* (1904), commedia veramente bella, dove brillano tutte le migliori qualità dello scrittore, con in più quella profonda introspezione dei caratteri, che altrove difetta.

ROBERTO BRACCO (napoletano, n. 1862), assai meglio del Butti, rappresenta la tendenza ibseniana, dalla *Fine dell'amore* (1896) ai recentissimi *Pazzi* (1922), sebbene qualche dramma in un solo atto, artisticamente notevolissimo (*Uno degli onesti*, *Don Pietro Caruso*, *Gli occhi consacrati*), ci riporti piuttosto al teatro verista e dialettale; e sebbene alcune commedie (*L'infedele*, *Il frutto acerbo*, *Il perfetto amore*) siano soltanto allegre divagazioni d'un uomo di spirito e d'esperienza, conoscitore della commedia ridanciana o *spirituelle* parigina. Infatti, le sue opere più significative e profonde debbono considerarsi *Tragedie dell'anima* (1899), *Maternità* (1903), *La piccola fonte* (1905) — tragedie dell'amore; *Sperduti nel buio* (1901) — tragedia del disonore; *Il piccolo santo* (1909) — tragedia dello spirito. Tutte insieme, esse sono espressioni d'una personalità artistica sostanzialmente triste, amando essa la contemplazione del dolore e la rappresentazione di creature sofferenti: donne, quindi, piuttosto che uomini, quelle essendo concepite vittime di questi. D'una personalità squisitamente introspettiva, amando porre e risolvere problemi psicologici, indagare stati d'animo singolari e addirittura suboscienti. D'una personalità, infine, superiormente morale, risolvendo i suoi problemi secondo una concezione della vita, antiborghese, antitradizionalistica, e insomma profondamente umana. Tristezza, introspezione, moralità, si ritrovano tutte, ed esasperate all'estremo, in quelli che possono considerarsi i capolavori bracciani: *La piccola fonte* e *Il piccolo santo*; dove anche si raggiunge la composizione estetica fra il cerebralismo e il sentimentalismo, due caratteristiche egualmente forti nell'arte del Bracco (1).

Tendenze ibseniane, bracciane, e insomma « psicologiche » mostrarono ALFREDO ORIANI (*L'invincibile*, 1902), WASHINGTON BORG, TOMASO MONICELLI, CO-

(1) ROBERTO BRACCO, *Teatro* (Palermo, Sandron) voll. 10.

SIMO GIORGIERI CONTRI, LORENZO RUGGI, GUGLIELMO ZORZI, ORESTE POGGIO, ecc.

* * *

Il quadro del Teatro contemporaneo italiano non sarebbe completo, se non si facesse parola del teatro dialettale, che conta infatti alcune opere, non indegne d'esser messe alla pari con le migliori del secolo. Senza star qui a fare la storia dei singoli teatri dialettali, più o meno antichi, più o meno fiorenti; non dimenticherò tuttavia, pel teatro piemontese, *Le miserie d' Monssù Travet* (1863) di VITTORIO BERSEZIO, che presenta, con umorismo quasi dickensiano, un tipo rimasto proverbiale (1); nè, pel teatro milanese, la *Gibigianna* (1898) di CARLO BERTOLAZZI, i numerosi personaggi creati dalla genialità di EDOARDO FERRAVILLA; nè, pel teatro veneziano, le commedie di RICCARDO SELVATICO (*I recini da festa*, 1876) e di GIACINTO GALLINA (2).

Il Gallina (veneziano, 1852-97), iniziata la sua opera di commediografo, ricalcando orme goldoniane (*Le barufe in famegia*, 1872), seppe affermare potentemente la sua personalità nel *Moroso de la nona* (1875), in *Zente refada* (1875), in *Mia fia* (1879); e specialmente in *Serenissima* ('91), *La famegia del santolo* ('92), *La base de tuto* (94). Sono commedie, ora comico-sentimentali, ed ora comico-drammatiche; talvolta serene ed indulgenti, tal altra tristemente ironiche ed amare; sempre rigurgitanti d'osservazioni argute ed acute, che rivelano nell'autore il contemporaneo dei veristi; e popolate di una bella schiera di figure indimenticabili: Anzolo, il nobiluomo Vidal, Micel... Il Gallina fu vera-

(1) Cfr. DELFINO ORSI, *Il teatro in dialetto piemontese* (Milano, Civelli, 1890-91). — Sul Bersezio, v. MARIA MATTALIA (Cuneo, Marengo, 1911).

(2) Del SELVATICO, v. *Commedie e poesie veneziane* (Milano, Treves, 1910). Del GALLINA, v. *Teatro veneziano* (Padova, Sacchetto, 1878-87) e la nuova edizione che ne stanno apprestando i Treves di Milano. Cfr. GIACINTA GALLINA, *Op. cit.*; ATTILIO GENTILE, *La giovinezza di G. Gallina* (Ateneo Veneto, 1900); LUIGI FILIPPI, *G. Gallina* (Venezia, Fuga, 1913).

mente uno squisitissimo artista; ed è ben degno di lui RENATO SIMONI, autore profondo e delicato di *La vedova* (1902) e di *Congedo* (1910), gemme del teatro veneziano e italiano.

Superficiale, ma pieno di macchiette e di figurine abilmente disegnate, è il teatro fiorentino di AUGUSTO NOVELLI (*L'acqua cheta*, 1908; *Acqua passata*, 1908...) (1), al quale bisogna aggiungere il fresco *Pateracchio* (1910) di FERDINANDO PAOLIERI. — Truculento, il teatro romanesco di GASTONE MONALDI. — Schietto ed originale, quello napoletano, fra gli autori del quale rileverò ERNESTO MUROLO (*Addio, mia bella Napoli*, 1910) e SALVATORE DI GIACOMO (*Assunta Spina*, 1909) (2). — Interessantissimo, infine, il teatro siciliano, che in *Malia* di LUIGI CAPUANA, in *S. Giovanni decollato* (1905) di NINO MARTOGGIO, in *Lumie di Sicilia* (1911) di LUIGI PIRANDELLO, raggiunse altezze inusitate.

Senza esagerare sino al punto da pensare e sostenere che un autore drammatico italiano faccia necessariamente del teatro *dialettale*, anche quando scriva in italiano; si deve riconoscere la vitalità del teatro propriamente dialettale, che degnamente affianca quello nazionale.

IL "TEATRO DI POESIA",

Con « Teatro di poesia » s'intende indicare quelle opere drammatiche, scritte preferibilmente in verso, d'argomento mitico o storico, di significato prevalentemente simbolico, che hanno goduto di straordinario favore in questo primo ventennio di secolo: iniziatore Gabriele d'Annunzio. Questo Teatro è da considerare come terzo

(1) A. NOVELLI, *Teatro fiorentino* (Firenze, Nerbini). Cfr. C. LEVI, A. Novelli (Firenze, *L'uomo nuovo*, 1921).

(2) S. DI GIACOMO, *Teatro* (Lanciano, Carabba, 1910). Cfr. MELITTA, E. Murolo e il teatro napoletano (*Rivista di Roma*, 1912).

momento del Teatro romantico. Lo storicismo infatti, nè provvidenziale e patriottico sentimentale, come nel primo, nè realistico-borghese, o decorativo, come nel secondo, è, in questo terzo momento, propriamente filologico e archeologico, e però esatto, preciso, fedele fin nel linguaggio, ricostruttore d'ambienti. Il patriottismo, mancante nel secondo, è ritornato, sotto gli aspetti novissimi, irredentisti, nazionalisti, imperialisti. In luogo di sentimentalismo, o di pessimismo, un simbolismo sensuale, superumano, eroico, fin allora ignoto alle scene italiane.

GABRIELE D'ANNUNZIO ha scritto le opere più vitali di questo Teatro, e tre capolavori: *La città morta* (1898), *Francesca da Rimini* (1902), *La figlia di Iorio* (1904). Le sue caratteristiche, come poeta tragico, sono: predilezione per gli ambienti barbarici, sieno essi storici, ideali, o di sogno; e pei personaggi istintivi: lussuriosi, conquistatori lussuriosi, dominatori violenti, e quel mostro dalle mille teste, eccellentemente impulsivo, ch'è la folla; rinunzia ad ogni intreccio, o vicenda esteriore, e persino alla rappresentazione d'anime evolventisi (ciò d'accordo con l'istintività dei personaggi e con la barbaricità degli ambienti); lirismo traboccante per ogni dove; tragicità scaturente dalla contemplazione dell'Istinto, come meravigliosa e terribile forza incombattibile; senso pittorico e scultorio; potenza incomparabile di melodia. Più precisamente, la *Città morta* è un «incubo» tormentoso; la *Francesca*, un «sogno», ora delizioso, ora frenetico, ora terribile; la *Figlia di Iorio*, un «mistero» alato e disperato, dolce ed amaro... In queste tragedie, il superomismo che non persuade ne *La Gloria*, in *Più che l'amore*, in *Fedra*, lo storicismo patriottico che appare sonoramente esteriore ne *La Nave*, il simbolismo che altrove è oscuro, o schematico, quasi scompaiono del tutto al fuoco della poesia, lasciando pochi detriti (1).

Grande fama ha goduto, come poeta tragico, SEM BENELLI. E certo egli è un artista, ch'è riuscito a scrutare un'anima moderna (*Tignola*, 1906), a colorire teatralmente un ambiente storico (*La maschera di Bruto*,

(1) Cfr. LUIGI TONELLI, *La tragedia di G. d'Annunzio* (Palermo, Sandron, 1914).

1908), a creare un personaggio vitale: Giannetto, triste ed amaro, cattivo e nostalgico della bontà (*Cena delle beffe*, 1909). Ma che dire delle sue velleità di cantare stirpi, fati, e tragedie di popoli? Che dire delle sue pretese simboliste? I poemi drammatici seguiti alla *Cena* sono pur nobili cose nelle intenzioni, ma povere negli effetti dell'arte (1). — Rinomanza ha avuta anche E. L. MORSELLI per l'*Orione* e specialmente pel *Glauco* (1919), nei quali si tenta, in modi grotteschi o idillici, di rinfrescare antichi miti; ma in entrambi, se abbondano buoni momenti lirici, mancano figure fortemente scolpite. — Meno fortunati, ETTORE MOSCHINO (*Tristano e Isotta*, *Cesare Borgia*), ROMUALDO PANTINI (*Tiberio Gracco*), ENRICO CORRADINI (*Carlotta Corday*, *Giulio Cesare*); e il loro destino, a parte certi meriti formali, non è stato troppo ingiusto. — Fortunati, invece, DOMENICO TUMIATI co' suoi drammi del Risorgimento (*La Giovane Italia*, *Re Carlo Alberto*, *Il Tessitore*, ecc.); NINO BERRINI col *Beffardo* (1919) e il *Rambaldo di Vaqueiras* (1921); GIOVACCHINO FORZANO con *Sly...* Ma il primo è retorico e oleografico; il secondo rimastica i resti della *Cena* benelliana, o ritorna al medievalismo di parata; il terzo è un « librettista »...

Il « Teatro di poesia » è dunque ormai in pieno decadimento. A parte tante altre ragioni, che possono invocarsi per spiegare questo fatto, la ragione più vera è forse questa: che il « secolo della storia » è probabilmente passato, e con esso sono tramontate quelle forme d'arte, che dalla storia traevano alimento. Superato, dunque, anche il dramma storico; resa quasi impossibile la sua sopravvivenza in un'atmosfera ideale e morale tanto mutata. Al lume di tale ipotesi, si può meglio comprendere il simbolismo d'annunziano e benelliano: sforzo, di potenza assai diversa, per trascendere la storia. E meglio ancora s'intende la necessità che nel poema drammatico, se tale vuole essere, sia insufflato uno spirito nuovo (2).

(1) Cfr. FERNANDO PALAZZI, *Sem Benelli* (Ancona, Puccini, 1913).

(2) Il Teatro classicheggiante, lirico-satirico, di ETTORE ROMAGNOLI, non essendo stato mai rappresentato, non ha esercitata alcuna influenza reale, e pare debba considerarsi come un geniale svago letterario.

ORIENTAMENTI NUOVI?

Spirito nuovo... Si mostra esso veramente nel Teatro italiano di oggi? (1).

In quello di DARIO NICCODEMI, non direi. Nè per periodo «parigino», al quale appartengono i drammi, scritti in francese secondo la formula Bernstein-Kistemaekers (*Le refuge*, 1909; *L'aigrette*, 1912, *Les requins*, 1913); nè per quello «italiano», al quale appartengono i drammi scritti, secondo una formula casalinga quasi ferrariana (*L'ombra*, 1915; *Scampolo*, 1915; *La nemica*, 1916; il *Titano*, 1916; *La maestrina*, 1916; *Prete Pero*, 1918...). Chè nel primo è la ricerca esasperata degli effetti violenti, e la pretesa, senza fondamento, d'affermare presunti principî di moralità superiore; nel secondo, la rinuncia alle macchine pesanti e alle «audaci» moralità, e in mezzo agli artifici scenici più consunti, il dilagare del tenerume sentimentale. Nell'uno e nell'altro caso, nulla di veramente nuovo e profondo. Tecnica soprattutto.

Una discussione può essere intavolata soltanto pel cosiddetto «Teatro del grottesco», e per l'opera di LUIGI PIRANDELLO. — Secondo il Tilgher, il Teatro del grottesco ci avrebbe liberati dalla tirannide della commedia borghese, prettamente realista, della commedia sentimentale o romantica di vecchio tipo, e della commedia di situazioni; il teatro pirandelliano sarebbe la più profonda realizzazione artistica italiana del problema drammatico presente, alla cui soluzione avrebbero lavorato e lavorerebbero, indipendentemente l'uno dall'altro, in Francia Sarment e Crommelynck, in Russia Andreieff, gli espressionisti e von Scholz in Germania. Problema, che insomma sarebbe questo: la vita ha senso e valore?

(2) Per questo capitolo si consultino SILVIO D'AMICO, *Il teatro dei fantocci* (Firenze, Vallecchi, 1920); ADRIANO TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo* (Roma, Libreria Scienze e Lettere, 1923); MARCO PRAGA, *Cronache teatrali* (Milano, Treves, 1919-22).

Che cos'è che ci induce a credere che quella da noi creduta realtà, è realtà? Che cosa distingue la realtà dal sogno, dalla finzione, dalla fantasia, dall'illusione?... Problema, dunque, essenzialmente gnoseologico, il quale, impregnando e informando di sè l'opera d'arte, il dramma, lo rende veramente dramma di pensiero; e portando la scure del dubbio alle radici della realtà, buttandola giù dalle basi incrollabili in cui l'aveva posta il senso comune, rende necessaria la scomparsa del «carattere» e del «tipo», e quindi una profonda trasformazione della tecnica drammatica (1). — Ma, secondo me, il teatro del grottesco non ha avuto quel merito, giacchè è chiaro che dalla commedia sentimentale romantica ci aveva già liberati la commedia borghese realista, e da questa la commedia psicologica «ibseniana». E quanto al dramma pirandelliano, nelle sue parti veramente vitali e creative, è una continuazione, un prolungamento, del dramma psicologico.

Codesto teatro del grottesco non comprende, insomma, che poche commedie: felici, come *La maschera e il volto* (1916) di LUIGI CHIARELLI, *L'uomo che incontrò se stesso* (1918) di LUIGI ANTONELLI, *Marioulette, che passione!* di ROSSO DI SAN SECONDO; infelici come... quelle di tutti gli altri: CAVACCHIOLI, VENEZIANI, ecc. Per restare alle commedie felici, si tratta d'un atteggiamento scettico ed ironico di fronte all'umana coscienza, onde si fa vedere o l'instabilità dello spirito nelle continue interferenze d'essere e parere, o l'intrinseca necessità d'illudersi ed errare, o la fatalità ridicola e tragica insieme della passione. Ma codesto atteggiamento non è di pensiero, sì di sentimento e di sensibilità; è uno stato d'animo, rivelatore d'un disorientamento o turbamento morale, sì che il riso non appare mai schietto e squillante, e il pianto ha vergogna di mostrarsi. — A questa corrente si riallaccia, in un certo senso, FAUSTO MARIA MARTINI col *Fiore sotto gli occhi* (1921) e *L'altra Nanetta* (1922), l'una, analisi sorridente, l'altra, analisi tormentata e dolorosa, di casi psicologici sottili, di sdoppiamenti di coscienza.

Quanto al teatro pirandelliano, il Tilgher ha splen-

(1) A. TILGHER, *Op. cit.*, cap. II.

didamente illustrato il pensiero inclusovi. - Secondo il conmediografo siciliano, nell'uomo la coscienza s'è distaccata dalla vita, tendendo incessantemente a rinchiuderla entro limiti fissi e precisi; onde si determina un dualismo fondamentale: da una parte, il flusso della vita cieca, muta, oscura, eternamente instabile e rinnovantesi, dall'altra, un mondo di forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e comprimere quel flusso. Il dramma essenziale dell'uomo consiste, dunque, nella lotta fra la primigenia nudità della vita e gli abiti o maschere, di cui gli uomini pretendono, e debbono necessariamente pretendere, di rivestirla. Guai se ci mettiamo a guardarci in uno «specchio», il quale ci rimandi la nostra immagine qual'è realmente! Sentiremo un'indicibile nausea ed orrore per la forma, che abbiamo data alla nostra vita, giacchè essa ci apparirà estranea e contraria alla nostra vita essenziale. — Da tale concezione conseguono l'inesistenza della personalità, covando nell'intimo d'ogni uomo un caos informe e contraddittorio; l'impenetrabilità degli individui fra loro; l'incomunicabilità e irripetibilità d'ogni atto di vita nello stesso individuo; l'abisso fra passato e presente. — Il centro del dramma pirandelliano sta, sempre secondo il Tilgher, nello scontrarsi della vita con la forma, in cui l'individuo l'ha incanalata, o in cui per lui l'hanno incanalata gli altri. Se accade opposizione fra l'individuo e il concetto che gli altri se ne sono fatto, abbiamo *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Tutto per bene*, *Come prima, meglio di prima*. Se l'individuo distrugge la maschera, postasi volontariamente sul viso, *Il berretto a sonagli*, *Enrico IV*, *Vestire gli ignudi*. Se la maschera egli se la pone volontariamente *Il giuoco delle parti*. Se, postasela, la vita insorge, *il Piacere dell'onestà*, *Ma non è una cosa seria*. Se, infine, la vita, sotto l'aspetto dell'irrazionale, trionfa, ecco *L'innesto* e *Pensaci, Giacomino...* Pirandello non giudica i suoi personaggi: tutti hanno ragione, ciascuno dal suo punto di vista, e manca un punto di vista unico più alto. Pensa, ma inserisce il suo pensiero, di momento in momento, nel divenire psicologico dei personaggi: «Il pensiero qui è vita e dramma, e si attua passo passo attraverso lacerazioni e contrasti incessanti. Cerebralità, certo, ma cerebralità che è dramma tormento

passione... Con Pirandello la dialettica si fa poesia » (1). Esteticamente considerando il teatro pirandelliano, il Tilgher pensa che, eccettuati *Enrico IV*, *Sei personaggi*, *Il berretto a sonagli*. *Così è (se vi pare)*, e qualche linea più giù, *Il piacere dell'onestà*, *Pensaci, Giacomino!*, *Come prima, meglio di prima*, gli altri drammi sono stentati e grigi rivestimenti scenici di riflessioni astratte precedenti, e che in generale è osservabile uno squilibrio tra la grandiosità metafisica delle intenzioni e la vicenda che avrebbe dovuto scenicamente esprimerle e realizzarle.

Ora, io osservo che, ammesso il pensiero pirandelliano, quale appare dalla limpida ed esauriente esposizione ed interpretazione del Tilgher, e riconosciuto però che esso non può valere molto per la sua originalità, rispetto alla storia della filosofia contemporanea; resta pur sempre come compito e scopo principale del critico vedere *se* e *come* le idee pirandelliane sieno diventate vere creazioni d'arte, *se, come e fino a che punto*, sieno calate nella vita dell'arte. — Riesce il Pirandello ad esprimere esteticamente il senso che ha della vita, in forme tragiche, o piuttosto umoristiche? Finora, non mi pare che si possa veramente parlare d'una tragicità pirandelliana: neppure per l'*Enrico IV* e per i *Sei personaggi*. Mi sembra, invece, ch'egli ci abbia dato un nuovo umorismo, sogghignante, ghignante, e talvolta cupo; tant'è vero che le sue cose migliori sono delle commedie, come *Il piacere dell'onestà*, *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Pensaci, Giacomino!*, *Ma non è una cosa seria*; e le cose meno persuasive sono i drammi. Abolisce egli veramente la personalità nelle sue creature, specie là dove riescono viventi? E se sì, codesta abolizione è segno d'una nuova tendenza estetica, o non piuttosto d'impotenza d'artista? Il fatto è che, a considerare i lavori meglio riusciti, si trovano dei protagonisti, i quali non vivono delle idee, delle passioni dei gusti, degl'interessi, degl'impulsi comuni, ma si astraggono dal mondo e dalla vita, per seguire una propria idea, una propria volontà, fino alle estreme conseguenze. Sono professori, filosofanti, cerebrali, agenti insomma per una logica puramente intellettuale, che cercano svuotarsi

(1) TILGHER, *Op. cit.*, cap. VII.

della loro umanità... Ma ci riescono? Nè il Toti (*Pensaci, Giacomino!*), nè il Baldovino (*Il piacere dell'onestà*), nè Leone Gala (*Il giuoco delle parti*), nè Memmo Speranza (*Ma non è una cosa seria*); chè, alla fine, e nonostante i loro sforzi in senso contrario, si rivelano, nel primo, pietà ed indulgenza, nel secondo e nel quarto, capacità di passione, odio nel terzo... L'umanità, fatta uscire dalle quinte, rientra dal fondale; e con l'umanità rientrano il carattere e la personalità. È fatale che sia così; chè altrimenti sarebbe impotenza d'artista. Neghiamo pure la personalità in sede filosofica; in sede estetica è impossibile... — È proprio vero che il Pirandello trasformi la dialettica in poesia? O non sarà piuttosto che egli conservi la poesia, *nonostante* la dialettica? Se si ammette che i personaggi più schietti e viventi del Pirandello sono appunto quelli che conservano un fondo d'umanità, la risposta non par dubbia. — Infine, il dramma pirandelliano è dramma di pensiero, o non piuttosto di coscienza? Nonostante tutte le apparenze in contrario, credo che si tratti di dramma psicologico, riducendosi quasi sempre, e specialmente nelle opere riuscite, nell'impostare e risolvere un problema, nel fare un «esperimento», riguardante lo spirito. Che cosa avverrebbe se, in un mondo illogico, ingiusto, falso, come questo, un uomo si proponesse d'agire per pura logica, per pura giustizia, per pura sincerità, — in una parola, come «maschera nuda»? Questo è il problema fondamentale, mi sembra, del quale il dramma pirandelliano deve considerarsi il malinconico esperimento, e i protagonisti gli esperimentatori o pazienti. La soluzione non è soluzione astratta di pensiero, ma concreta di sentimento: sentimento, che opera profondamente, ed esplode alla fine, nell'animo dei protagonisti: in Livia della *Ragione degli altri*, che voleva essere pura logica; in Leone del *Gioco delle parti*, pura giustizia; in Toti di *Pensaci, Giacomino*, pura sincerità, di Baldovino del *Piacere dell'onestà*, pura onestà...

Un'analisi critica siffatta porta a concludere, non già, come pensa il Tilgher, che Pirandello ci darà il suo capolavoro, quando vi sarà equilibrio fra la grandiosità metafisica delle intenzioni e la vicenda drammatica che deve esprimerla: giacchè, in fondo, qualsiasi vicenda, per quanto umile, può realizzare una grande concezione.

Ma che egli ci darà il capolavoro, quando dimenticherà più che mai la metafisica, e si accosterà al carattere, all'umanità, alla realtà, con spirito assolutamente schietto. È un fatto che, giudicando su ciò che ha già dato, Pirandello riesce a fare delle opere tanto più belle, quanto meno ostentamente problematiche e filosofiche.

In quanto poi a sostenere che col teatro del grottesco e pirandelliano s'inizî un nuovo periodo della drammatica italiana, d'accordo con tutto un nuovo teatro europeo, sarà più prudente aspettare. Potrebbe infatti trattarsi d'un semplice episodio. Oggi, ad ogni modo, è troppo presto per giudicare.

CONCLUSIONE

Esiste un «Teatro italiano»? . . .

Chi mi ha seguito fin qui, non può aver dubbi, mi pare. — In verità, ogni secolo di storia letteraria, dal Duecento al Novecento, offre qualche manifestazione drammatica, originalmente italiana. Nel 200 e 300 è la lauda drammatica; nel 400, sono la sacra rappresentazione e il dramma mitologico; nel 500, la commedia e la favola pastorale; nel 600, la commedia dell'arte e il melodramma; nel 700, la commedia goldoniana e la tragedia alfieriana; nell'800, il dramma storico manzoniano e cossiano, la commedia storica ferrariana, il dramma verghiano; nel 900 la tragedia d'annunziana e la commedia pirandelliana... È bensì vero che la commedia cinquecentesca ha origini erudite; e che, dopo il 600, anche il teatro riflette successivamente i teatri stranieri: la tragedia classica francese, la tragedia romantica tedesca, il dramma naturalista francese, il dramma psicologico ibseniano. Ma è anch'è indubitato che i commediografi cinquecenteschi rinfrescarono, e in certi casi, ricrearono *ab imis*, la commedia latina ed erudita; che il Goldoni non dipende affatto dal Molière; che l'Alfieri diede allo schema tragico francese un'impronta potentemente personale; che il nostro romanticismo, il nostro verismo, il nostro psicologismo, qualunque ne sieno le origini, presentano caratteri propri, inconfondibili. — D'altra parte, è anche vero che, nella evoluzione del Teatro italiano, manca una vera e propria linea continuativa. Infatti, dal dramma cristiano si salta

CONCLUSIONE

immediatamente al dramma mitologico ; dalla commedia goldoniana, al dramma basso-romantico e alla commedia ottocentesca, venuti d'altronde... Ma questi salti si trovano nella storia di qualsiasi teatro straniero ; e sono più apparenti che reali ; giacchè il realismo e la comicità della commedia cinquecentesca non sono, in sostanza, che la continuazione ideale del realismo e della comicità, che si trovano in certi episodî ed intermezzi della sacra rappresentazione, e nelle farse popolari ; dai tipi comici della farsa e della commedia cinquecentista si generano le maschere della commedia dell'arte ; e le maschere si ritrovano, sia pure in second'ordine, nel teatro goldoniano ; e il mondo goldoniano genera il capolavoro di Paolo Ferrari. Analogamente, al « libretto » dell'opera musicale si giunge, pel melodramma, dopo una lunga evoluzione del dramma mitologico e georgico ; e per l'*opera buffa*, dopo una lenta elaborazione della farsa popolare napoletana, e della comicità melodrammatica secentesca. Così, abbiamo anche visto le relazioni sotterranee fra la tragedia alfieriana e quella romantica...

Il « teatro italiano » esiste per quantità di lavori, ma, ciò che più vale, per qualità. Chè non sono pochi i capolavori. Ricordiamoci: dall'*Orfeo* all'*Aminta* e alla *Didone* ; dalla *Mandragola* alle *Baruffe chiozzotte*, al *Campielo*, e al *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* ; dal *Saul* e dalla *Mirra*, all'*Adelchi* e al *Carmagnola*, alla *Figlia di Jorio* e alla *Città morta*... Si potrà soltanto osservare che gli autori di simili capolavori — eccettuati il Metastasio, il Goldoni, l'Alfieri —, raggiunsero vette anche più alte in altre opere, e che insomma non furono drammaturghi se non per eccezione. Ma evidentemente ciò non diminuisce il valore dei capolavori.

Che se poi si chiedesse in che cosa propriamente consista l'« italianità » del nostro Teatro, sarebbe facile rispondere: nè più nè meno che nelle caratteristiche generali di tutta la nostra letteratura, anzi del genio stesso italiano. E diremmo: schiettezza di riso e superficialità di commozione ; sentimento tendente al sentimentalismo, e scarsa profondità di pensiero ; chiarezza e semplicità ; sensualità voluttuosa e leggiadria...

Il « Teatro italiano » esiste. E chi volesse oltrepassare i limiti della « poesia », per esaminare la storia

della scenografia e dell'interpretazione, se ne convincerebbe, s'è possibile, ancora di più; gl'Italiani essendo sempre stati i primi, fino agli ultimi tempi, in magnificenze e splendori teatrali, ed essendo ancora i primi comici del mondo. — Il «Teatro italiano» esiste. Chi sostiene il contrario, o parla per ignoranza, o per *posa*. Nel primo caso, si metta a studiare. Nel secondo, sappia che non è originale. Sulla mancanza del teatro italiano hanno versate fontane di lagrime, da secoli, i nostri illustri antenati: — e si capisce: essi non potevano sapere tutto ciò che gli studî pazienti dell'ultimo cinquantennio hanno messo alla luce e dimostrato. Ma ora... Ora sarebbe tempo di smettere.

INDICE DEI NOMI

A

Abbatini, 295.
 Abramo greco, 25.
 Accolti Bernardo, 66.
 Achillini, 250.
 Achillini, 224, 232.
 Adriani Placido, 224, 231, 232.
 Affò, 63.
 Agatopisto Cromaziano (v. Buonafede da Comacchio).
 Agazzari, 262.
 Agresti Alberto, 90.
 Alaleona Domenico, 55, 250, 255, 263, 277.
 Alamanni Luigi, 160.
 Albergati Francesco, **329-332**, 339, 392.
 Alberti L. B., 58.
 Alfieri Vittorio, 72, 307, **345-355**, 359, 360, 414, 415.
 Alfonso duca di Calabria, 62.
 Alfonso il Magnanimo, 53.
 Algarotti Francesco, 250, 262.
 Alione G. G., **191-197**.
 Allacci, 269.
 Ambros A. W., 251.
 Amenta Niccolò, 297, 306, **308**.
 Andreieff, 408.
 Andreini Francesco, 221, 231, 243.
 Andreini G. B., 221, 222, **233-236**, **340**.
 Andreini Isabella, 221.
 Antona-Traversi Camillo, 401.
 Antona-Traversi Giannino, 398, **400-401**.

Antonelli Luigi, **409**.

Anton Maria di Francesco, 199.

Apollinare, 11.

Appuntato (l') (v. Mariani Francesco).

Aragona (Ferdinando d'), 62.

Arcari Paolo, 292.

Aretino Pietro, 94, **103-113**, 130, 134, 139, 142, **167**, **172-178**, 312.

Ariosto Ludovico, **68**, **93-97**, 128, 135, 142, 251, 262, 328.

Aristofane, 9, 334.

Aristotile, 81, 128.

Arteaga Stefano, 271.

Auber, 11.

Augier, 392, 397.

Aurelii Aurelio, **270**.

Avelloni, 339.

B

Baggesen, 361.

Baldini M., 382.

Bandello Matteo, 150.

Barbieri Niccolò, 222, **232-236**.

Barbieri Ulisse, 390.

Baretti, 279, 299, 327, 360.

Baroni J. Maria, 293.

Barrili, 386.

Bartaluccio, 197.

Bartoli Adolfo, 18, 220, 231.

Bartoli Francesco, 220.

Baschet, 220.

Basilio, 11.

Battaglia Giacinto, 389.

Beaumarchais, 331.

Beccari Agostino, **63-70**, 71, 72.

Becque Henri, 397.
 Belcari Feo, **33-35**, 54.
 Bellincioni Bernardo, **68**.
 Belloni Antonio, 338.
 Belo Francesco, **93**, **108**.
 Bembo, 67.
 Benelli Sem, **406-407**.
 Bentivoglio Ercole, **92**.
 Bentivoglio Galeazzo A., **68**.
 Beolco Angelo (il Ruzzante), **208-214**, 217, 226, 231.
 Bernardin N. M., 243.
 Bernardoni, 272.
 Berni, 67.
 Bersezio Vittorio, **404**.
 Bertana Emilio, 59, 159, 166, 167, 338, 340, 347, 348, 375.
 Bertati Giovanni, 297.
 Bertolazzi Carlo, **401**, **404**.
 Bettinelli Saverio, **344**, 345.
 Bettoli Parmenio, 396.
 Bevilacqua Enrico, 233, 241.
 Biancardi Sebastiano, 306.
 Biancolelli, 221.
 Bibbiena (v. Dovizi Bernardo).
 Bilancini Pietro, 166.
 Boccaccio, 30, 57, 67, 90, 92, 139, 328.
 Boccalini Traiano, 80.
 Böhm Anna, 209.
 Boiardo, **66-67**.
 Bon F. A., **392**.
 Bonamici D., 269.
 Bonarelli Prospero, 250.
 Bonaventura Arnaldo, 251, 255, 271.
 Borg W., **403**.
 Bossuet, 362, 364.
 Botto, 396.
 Braca Vincenzo, **189-190**, 296.
 Bracco Roberto, 402, **403**.
 Brema, 365.
 Brognoligo G., 343.

Brunetière, 401.
 Bruno Giordano, **151-158**.
 Bulgarelli Marianna, 280, 297.
 Buonafede da Comacchio (Agatopisto Cromaziano), 299.
 Buonarroti Michelangelo (il giovane), **206-208**, 228, 261, 296.
 Burckhardt J., 55, 61, 68.
 Busenello G. F., **265-269**.
 Busetto Natale, 341.
 Bustico G., 350.
 Butti E. A., **402-403**.
 Byron, 347.

C

Cacciaconti Ascanio, 199.
 Caccini Giulio, 253, 254, 255, 256, 260.
 Caldara, 273.
 Calderon, 55, 150.
 Calderoni Francesco, 221.
 Calmo Andrea, 209, **214-216**, 217.
 Calvi, 386.
 Calzigna G. A., 90.
 Camerini Eugenio, 90, 134, 136, 143, 166.
 Camoletti, 390.
 Campanella, 142.
 Campani Niccolò (lo Strascino), 197, 199.
 Campanini Naborre, 272.
 Campeggi Ridolfo, 261.
 Canaletto, 325.
 Canello, 172.
 Cantù, 89, 142.
 Capece, 272.
 Caprin Giulio, 318, 328.
 Capuana Luigi, **401**, **405**.
 Caracciolo P. A., **187-188**, 190.
 Carducci G., 63, 67, 68, 70, 71, 80, 151, 178, 183, 336.

Carissimi, 250, 255, 262.
 Caro Annibal, **93**.
 Carrara E., 71, 72.
 Casalio G. B., **69**.
 Castellazzo, 386.
 Castelvecchio R., **393**.
 Castelvetro, 102, 103.
 Casti G. B., **307**.
 Castiglioni B., 61, **68-69**, 104.
 Catalani Angelo, 294.
 Cavacchioli Enrico, 409.
 Cavalli Francesco, 255, 265, 269,
 296.
 Cavallotti Felice, **386-388**, **396**.
 Cavazzuti G., 103.
 Cecchi G. M., 128, **133-142**, 310.
 Cecchini Pier Maria, 221, 222,
 230, 232.
 Cellini B., 61.
 Cenni Angiolo, 199.
 Cerlone Francesco, **298**, **308**.
 Cesari Antonio, 134.
 Cesarotti, 350.
 Cesti, 250, 255, 296.
 Chassang A., 11.
 Chatfield Taylor H. C., 316.
 Chauvet, 363, 364, 365.
 Chénier J., 357.
 Chiabrera G., **260-261**, 269.
 Chiarelli Luigi, 409.
 Chiari Pietro, 241, 317, 338, 389.
 Chiossone Davide, 390.
 Ciampolini E., 159.
 Cicognini G. A., **269-270**, 314, 338.
 Ciconi T., 390.
 Cimarosa, 298.
 Citanna G. 358.
 Claudel, 53.
 Clément - Larousse, (et Pougin),
 269.
 Cloetta W., 59.
 Colagrosso F., 344.
 Colavolpe Vincenzo, 308.

Concari T., 310.
 Constant Benjamin, 361.
 Conti Antonio, **343**, 345.
 Corneille, 276, 340.
 Corradi G. C., 270.
 Corradini Enrico, 407.
 Corsi Jacopo, 256.
 Corsini Ottavio, 261.
 Cosenza, 389.
 Cossa Pietro, **384-386**.
 Costa Paolo, 336.
 Costetti Giuseppe, 384, **396**.
 Cotronei Bruno, 191.
 Cotta Pietro, 221.
 Creizenach W., 59.
 Croce Benedetto, 62, 143, 151, 188,
 218, 219, 224, 236, 349, 384.
 Crommelynck, 408.
 Cuciniello, 390.

D

Dall'Ongaro F., 389.
 D'Ambra Francesco, **93**, 134.
 D'Ambra Lucio, 401.
 D'Amico Silvio, 408.
 D'Ancona Alessandro, 10, 11, 14,
 17, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27
 30, 41, 52, 53, 54, 55, 56,
 59, 186, 198, 218.
 D'Annunzio Gabriele, 405, **406**.
 Dante, 57, 67, 249.
 Da Ponte Lorenzo, 307.
 Dassori, 269.
 De Amicis Vincenzo, 58, 89, 91,
 186, 218.
 De' Bardi Giovanni, 253.
 De' Bardi Pietro, 253.
 De Batines Colombo, 30.
 De' Calsabigi Ranieri, 281, **293**,
307, 350, 360.
 De' Castellani Pierozzo Castella-
 no, **31-32**.

De' Cavalieri Emilio, 253, **262-264.**

De Coussemaker E., 13, 15.

De Domenico, 297.

De Gamerra G., **338-339**, 389.

Degli Occhi Sforza, 146.

De la Chaussée Nivelles, 337, 338, 389.

Del Carretto Galeotto, **59, 66, 68.**

Del Cerro Emilio, 219, 223, 224, 237, 243.

Della Corte A., 293.

Della Porta G. B., **142-151**, 308, 328.

Della Torre A., 316.

Della Torre Rezzonico Gastone, 293.

Della Viola Alfonso, 251.

Del Lungo Isidoro, 328.

De' Medici Lorenzino, **101-102**, 128, 142.

De' Medici Lorenzo, **32-33**, 67.

De Musset, 388.

De Nores Giasone, 80.

De Renzis Francesco, **388.**

De Rossi G. G., 313, 329, **332-334**, 336, **339**, 392.

De Sanctis Francesco, 11, 29, 30, 42, 55, 56, 57, 67, 68, 71, 82, 84, 89, 90, 114, 116, 117, 125, 151, 239, 243, 244, 284, 314, 345, 346, 378, 382.

De Simone Bronwer F., 224.

De Staël, 243, 361, 363.

De Vega, 150.

De Vogüé, 402.

Di Castelnuovo Leo, 388.

Diderot, 337, 338, 347, 389.

Dieterich A., 218.

Di Giacomo Salvatore, 405.

Di San Secondo Rosso, 409.

Dolce Lodovico, **92, 93, 167, 168-172**, 251.

Donadoni E., 72, 73, 80, 178, 184, 358.

Doni G. B., 252, 261.

Dornis Jean, 398.

Dottori Carlo, 340.

Douhet, 218.

D'Ovidio Francesco 178.

Dovizi Bernardo, (Bibbiena), **97-101**, 128, 139, 142.

Driesen Otto, 218.

Ducange, 389.

Dumas figlio, 392, 397.

Dumas padre, 388, 389.

Du Méril E., 13, 218.

E

Ebert A., 11.

Ebner, 344.

Emiliani-Giudici Paolo, 10, 29, 89.

Ennio, 10.

Epicuro Antonio, 69.

Eschilo, 9, 56.

Euripide, 9, 56, 183.

F

Fabbri, 373.

Faggioli G. B., **309-310**, 312, 336.

Falotico (il) (v. Giovan Battista).

Farinelli Arturo, 346, 347.

Fasani Raniero, 16, 17, 18.

Fassini Sesto, 272.

Fauriel 361.

Favilli Temistocle, 310.

Federici, 329, 339.

Federico Gennaro Antonio, 297.

Ferrari Paolo, **394-396**, 415.

Ferrari Vittorio, 396.

Ferrario Giulio, 199.

Ferravilla Edoardo, **404.**

Ferrigni Coccoluto Pietro (York), 239, 387, 390, 396.

Fiacchi Luigi, 134.

INDICE DEI NOMI

Fielding, 338.
 Filippi Luigi, 404.
 Fiorentino Francesco, 142, 143, 149.
 Fiorilli, 221.
 Firenzuola, 92.
 Flamini Francesco, 71, 114, 116.
 Forzano Giovacchino, 407.
 Foscolo Ugo, 347, 356, 358-359, 369.
 Fresco Ulisse, 104.
 Fulchignoni Pia, 371.
 Fumoso (il) (v. Salvestro cartaio).

G

Gagliano (da) Marco, 252, 261, 262.
 Galanti Ferdinando, 320, 321.
 Galiani Ferdinando, 298, 299.
 Galilei Vincenzo, 253.
 Galileo, 314.
 Galletti Alfredo, 161, 340, 345, 346, 347, 362, 363, 364, 365, 370, 373.
 Galli Giuseppe, 17.
 Gallina Giacinta, 393, 404.
 Gallina Giacinto, 404-405.
 Gandini, 317.
 Gargioli C., 378.
 Garzoni Tommaso, 223, 231.
 Gaspary, 59, 127.
 Gautier Léon, 13.
 Gazzoletti Antonio, 382-383, 385.
 Gelli G. B., 92.
 Gentile G., 131.
 Gentile Attilio, 404.
 Gherardi, 220, 221, 224, 234.
 Gherardi del Testa Tommaso, 393.
 Giacobbi, 261.
 Giacometti Paolo, 390-391, 393.
 Giacosa Giuseppe, 386-387, 398-399, 402.

Giancarli, 217.
 Gianni, 297.
 Giannotti Antonia, 35-40.
 Giannotti Donato, 93.
 Gigli Girolamo, 270, 296, 309, 310-311, 312.
 Ginguené, 89, 142.
 Giorgieri Contri Cosimo, 404.
 Giovan Battista (il Falotico), 199.
 Giraldi G. B. Cinthio, 69-70, 71, 160-167, 251, 276.
 Giraud Giovanni, 329, 334-336, 339, 392.
 Gluck Cristoforo, 250, 293.
 Gneo Nevio, 10.
 Goethe, 243, 359, 361, 363, 365, 369.
 Goldoni Carlo, 56, 90, 143, 221, 237, 239, 241, 243, 248, 280, 306, 307, 311, 313-329, 330.
 Goldschmidt Hugo, 262, 263, 265, 268, 296.
 Gonzaga Francesco, 62, 64.
 Gozzi Carló, 218, 239-248, 313, 317, 327.
 Gozzi Gaspary, 273.
 Graf Arturo, 97, 98, 114, 116, 117, 151.
 Granelli Giovanni, 344.
 Gravina G. V., 280, 342, 345.
 Gravisi, 275.
 Grazzini A. F. (il Lasca), 125-133, 134, 139, 142, 310.
 Gregorio Nazianzeno, 11.
 Greppi, 339.
 Groto Luigi, 92, 167.
 Gualtieri da Sanvitale, 71.
 Gualuppi, 250.
 Guarini G. B., 70, 80-88, 284.
 Guerzoni Giuseppe, 292, 318, 345, 346.
 Guidiccioni Laura, 253.

H

Hillebrand K., 55, 127.
Hrosvita, 11.
Hugo Victor, 378.

I

Ibsen, 402.
Iffland, 338.
Ignazio, 11.
Imbriani V., 151.
Interdonato, 390.
Intronati (Accademici), **102 - 103**,
143, 220.

J

Jacopone da Todi, 18, 19.
Jaffei Giovanni, 218.
Jordan, 361.
Jummelli, 250.

K

Kennard Spencer, 316.
Klein J. L., 59, 143.
Kleist, 53.
Kotzebue, 338.

L

Laberio, 10.
La Bruyère, 113.
La Ciprenède, 276.
La Motte, 276.
Landau Marcus, 272, 282, 293.
Landi Stefano, 261, 265.
Lanson Gustave, 337.
Lanza Pirrantonio, 54.
Lasca (v. Grazzini A. F.).
Lee Vernon, 279.
Lemene, 272.
Lemercier, 388.
Leonardi G. M., 294.

Leonardo, 61.
Leonardo Aretino, **58**.
Leone X., 197.
Leoni Michele, 359.
Leopardi, 347.
Le Sage, 338.
Lessing, 243, 338, 359, 365.
Le Tourneur, 361.
Levi Cesare, 218, 219, 224, 316,
384, 398, 405.
Levi Ezio, 211.
Liveri, 308.
Livio Andronico, 10.
Locatelli Basilio, 221, 223, 224,
231.
Longhi Pietro, 325.
Lopez Sabatino, **401**.
Lorenzi G. B., **298-306**.
Lorenzino (v. De' Medici Loren-
zino).
Lorenzo il Magnifico (v. De' Me-
dici L.).
Lovarini Emilio, 209, 211.
Luchaire Julien, 382.
Luciano, 67.

M

Machiavelli Niccolò, 61, **113-125**,
142, 151, 158, 251, 312.
Macrì-Leone F., 67.
Maddalena E., 316, 328.
Maeterlinck, 53.
Magnin Charles, 10, 12, 186, 220,
239.
Maffei Scipione, **342-343**, 345.
Mancini L., 372.
Mandò Ferruccio, 311.
Manfredi, 272.
Manfredi Muzio, **167**.
Manni Agostino, **262-264**.
Manzoni Alessandro, 328, 329,
347, **360-371**.

INDICE DEI NOMI

Marazzoli, 295.
 Marcello Benedetto, 250, **271-272**.
 Marchese, 342.
 Marchionni Luigi, 388.
 Marenco Carlo, **375-378**.
 Marenco Leopoldo, 375, **386-387**.
 Mariani Francesco, (l'Appuntato), 203.
 Marino, 284.
 Marivaux, 338.
 Martelli Lodovico, **160**.
 Martello P. J., **342**, 345.
 Martini F. M., **409**.
 Martini Ferdinando, **388**, **396**.
 Martini Vincenzo, 393.
 Martoglio Nino, 405.
 Masetto, 197.
 Masi Ernesto, 240, 241, 319, 325, 332, 339, 345.
 Masuccio Salernitano, 187, 189.
 Mattalia Maria, 404.
 Mattei Saverio, 298, 299.
 Maugain G., 340.
 Mauro E., 189.
 Mazzatinti G., 350.
 Mazzi Curzio, 197, 198.
 Mazzini Giuseppe, 347, 369.
 Mazzocchi, 261.
 Mazzoni Guido, 310, 315, 329, 359, 384.
 Mazzucchetti Lavinia, 361, 362.
 Medebac Girolamo, 221, 315, 317.
 Melitta, 405.
 Menandro, 9.
 Mercier, 337, 338, 347.
 Mercotellis Agasippo, 297.
 Metastasio Pietro, 229, **280-294**, 297, 299, 307, 314, 328, 345, 360, 366, 415.
 Michelangelo, 61.
 Migliavacca, 293.
 Milanese Gaetano, 134.
 Milano Angeloro, 167.

Milano Francesco, 143, 146.
 Moioli Antonio, 349.
 Moland Louis, 217, 220, 221, 224.
 Molière, 113, 221, 225, 237, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 322, 330, 333, 334, 336, 414.
 Molza, 67.
 Momigliano Attilio, 318, 321, 349, 352.
 Monaci Ernesto, 16, 17.
 Monaldi Gastone, **405**.
 Monicelli Tomaso, 403.
 Moniglia G. A., **270**, **295**.
 Montecchi L. R., 391.
 Monteverdi Claudio, 249, 255, 256, 269, 294.
 Monti Vincenzo, **356-357**, 360.
 Moretti A., 312.
 Morselli E. L., **407**.
 Morsolin B., 159.
 Moschino Ettore, **407**.
 Muratori L. **393**.
 Muratori L. A., 276, 342.
 Muret Maurice, 398.
 Murolo Ernesto, **405**.
 Musatti C., 316.
 Mussato Albertino, **58**.
 Musco Angelo, 238.

N

Naseli Alberto, 221.
 Nelli J. A., 309, **311-312**.
 Neri A., 225.
 Neri Ferdinando, 159, 166, 167.
 Neri Filippo, 55, 262.
 Niccodemi Dario, **408**.
 Niccolini G. B., **378-382**.
 Niccolò da Correggio, **66**, 71.
 Nota Alberto, 329, **336-337**, 339, 392.
 Novelli Augusto, **405**.
 Novio, 10.

O

Orazio, 128.
Orefice, 297.
Oriani Alfredo, **403**.
Orlandi Eutilia, 378.
Orsi Delfino, 404.
Ortiz M., 317.
Ortolani Giuseppe, 316, 328, 329.
Ostermann M., 382.
Ottonelli, 222.

P

Pacuvio, 10.
Paglicci-Brozzi A., 294.
Paisiello, 298.
Palazzi Fernando, 407.
Paleologo Giovanni, 25.
Palermo 41.
Palestrina, 249.
Pallavicini, 272.
Palmieri Matteo di Marco, 25.
Pansuti, 342.
Pantini Romualdo, 407.
Paolieri Ferdinando, **405**.
Parabosco Girolamo, **93**.
Parducci Amos, 340.
Pariati Pietro, **272-274**, 296.
Parini, 347.
Parisani G. F., 295.
Pasquini, 293.
Pazzi Alessandro (de' Medici),
160.
Pellesini Giovanni, 220.
Pellico Luigi, 363.
Pellico Silvio, 363, **371-372**, 378.
Pellizzaro G. B., 91.
Pepoli Alessandro, **356**.
Pergolesi, 250.
Peri Jacopo, 253, 254, 255, 256,
261.
Perosa Leonardo, 252.
Perrucci Andrea, 221, 224, 228,
232, **270-271**.

Pescetti Orlando, **167**.
Petrarca, 57, **58**, 67, 250.
Piccolomini E. S., **58**.
Picenardi G. F., (v. Sommi-Pi-
cenardi).
Pietro Aretino, (v. Aretino).
Pignatelli d'Althann Marianna,
280.
Pindemonte Giovanni, **356**.
Pindemonte Ippolito, 357, **358-359**.
Pirandello Luigi, **405**, **408-413**.
Pisani, **58**.
Piscopo, 297.
Pistoia, **59**, 251.
Pistorelli Luigi, 275.
Pixérécourt, 388.
Platen, 347.
Plauto, 10, 55, 58, 90, 92, 136,
143, 215, 334.
Polidori F. L., 115.
Poliziano, 56, **62-66**, 67, 68, 72,
328.
Pomponio, 10.
Pontano, 68.
Porena Manfredi, 348, 349, 352.
Porpora, 273.
Pougin (Clément-Larousse et),
269.
Praga Marco, 398, **400**, 408.
Prati, 347.
Proto, 390.
Provenzale, 255, 271.
Prozor, 402.
Prunières Henri, 272.
Publilio Siro, 10.
Publio Filippo, 93.
Pulci Bernardo, **35-36**.
Pulci Luigi, 67.

Q

Quadrio, 142.

R

Racine, 53, 276, 340.

Rajna Pio, 26.
 Rasi Luigi, 220.
 Re Emilio, 316.
 Reich Hermann, 186, 218.
 Revere Giuseppe, **389**.
 Riccoboni Luigi, 208, 213, 214,
 221, 227, 231.
 Richardson, 338.
 Rinuccini Ottavio, **256-260**, 269.
 Rizzi Fortunato, 136, 137.
 Rocchi Raffaello, 134, 136, 137.
 Rolland Romain, 249, 255, 269,
 272, 293.
 Romagnoli Ettore, 407.
 Rossi Vittorio, 31, 59, 70, 146,
 209, 214, 215.
 Roti Carlo, 388.
 Rousseau, 347.
 Rovani G., 389.
 Rovetta Gerolamo, 398, **399-400**.
 Rozzi (Congrega dei), **197-206**.
 Ruberti Guido, 384.
 Rucellai Giovanni, **160**.
 Ruspigliosi Giulio, 262, 265, **295**.
 Russo Luigi, 284.
 Ruzzante (il) (v. Beolco Angelo).

S

Sabbatini G., 389.
 Sacchi Antonio, 221, 240, 315.
 Saintsbury, 161.
 Salfi, 336.
 Salvadori Andrea, 261, 262.
 Salvestro Cartaio, (il Fumoso),
 202.
 Salviati Lionardo, **92**.
 Salza A., 91, 92, 104, 110, 343.
 Sand Maurice, 213, 214, 220.
 Sanesi Ireneo, 10, 15, 59, 62, 91,
 92, 101, 102, 104, 110, 114,
 116, 219, 239.

Sannazzaro Jacopo, 61, **62**, 67,
 72, 187, 328.
 Sanudo, 215.
 Sarment, 408.
 Scala Flaminio, 221, 223, 227,
 228, 243.
 Scarlatti Alessandro, 271.
 Scherillo Michele, 146, 149, 218,
 297, 298, 299, 307, 361.
 Schiller, 359, 360, 361, 362.
 Schlegel A. W., 72, 89, 243, 359,
 363, 364, 365.
 Schlegel F., 243.
 Scholz, 408.
 Scoti-Bertinelli Ugo, 134, 135.
 Sedaine, 337, 338.
 Selvatico Riccardo, 404.
 Seneca, 10, 58, 160, 183.
 Sepet M., 10.
 Serafino Aquilano, **62**, **68**.
 Sersale Annibale, 224, 231.
 Settembrini Luigi, 89, 143.
 Shakespeare, 243, 357, 359, 360,
 362, 363, 364, 365.
 Siccone Polenton, **58**.
 Silvani, 272.
 Simoni Renato, **405**.
 Sismondi, 89, 363, 364, 365, 375.
 Sofocle, 9, 56, 183.
 Sografi, **329**, **339**.
 Solerti Angelo, 73, 80, 178, 251,
 252, 254, 256, 262, 263.
 Sommi Picenardi G. F., 317, 338.
 Sonneck O. G. Th., 269.
 Spampanato V., 144, 151.
 Speroni Sperone, 72, 167.
 Spingarn, 161.
 Stampiglia Silvio, **270-271**, 272.
 Stefano, 11.
 Stoppato Vincenzo, 186, 218.
 Strascino, (v. Campani Niccolò).
 Stricca Legacci (dello) Pier An-
 tonio, 198, 211.

Striggio Alessandro, **261**.
 Suñer Luigi, **393**.

T

Taccone Baldassarre, **66**.
 Tansillo Luigi, **67**, **69**.
 Tasso Torquato, **68**, **70**, **72-80**,
 81, **84**, **87**, **167**, **178-184**, **262**,
 284.
 Tebaldeo, **63**, **66**, **68**, **71**.
 Tedaldi-Fores Carlo, **372**, **373-374**,
 378.
 Teocrito, **9**, **67**.
 Terenzio, **10**, **55**, **58**, **90**, **92**, **134**,
 136, **143**, **215**, **334**.
 Testoni Alfredo, **401**.
 Teza Emilio, **178**.
 Tilgher Adriano, **408**, **409**, **410**,
 411.
 Tiraboschi, **142**.
 Toffanin G., **161**, **162**, **167**.
 Toldo Pietro, **309**, **310**, **312**, **314**.
 Tommaseo N., **317**.
 Tonelli Luigi, **384**, **406**.
 Torelli Achille, **396-397**.
 Torelli Pomponio, **167**.
 Torraca Francesco, **18**, **31**, **53**, **54**,
 62, **188**, **189**, **190**.
 Trabalza Ciro, **161**.
 Trinchera Pietro, **298**.
 Trissino G. G., **92**, **158-159**, **251**,
 276.
 Tronsarelli Ottavio, **261**.
 Tullio, **297**.
 Tumiatì Domenico, **407**.
 Turotti F., **389**.

V

Valeri A., **223**.
 Vanni M., **310**.

Vannucci A., **382**.
 Varaldo Alessandro, **401**.
 Varano Alfonso, **343-344**.
 Vasari, **25**.
 Vecchi Orazio, **294-295**, **296**.
 Vendramin Francesco, **317**.
 Veneziani Carlo, **409**.
 Verga Giovanni, **398**.
 Vergerio, **58**.
 Verri Alessandro, **355-356**, **357**.
 Vicchi L., **356**.
 Vida, **67**.
 Viglione Francesco, **358**.
 Villanova d'Ardenghi Bruno, **401**.
 Vinci, **250**.
 Virgilio, **67**.
 Vitali, **261**.
 Vogel, **269**.
 Vollo **390**.
 Voltaire, **330**, **346**, **360**.

W

Wagner Adolfo, **151**.
 Willi, **339**.
 Wotquenne, **269**.

Y

Yorick (v. Ferrigni Cocoluto
 Pietro).

Z

Zambaldi Silvio, **401**.
 Zardo A., **343**.
 Zeidler, **344**.
 Zenatti A., **224**.
 Zandralli A. M., **313**.
 Zeno Apostolo, **16**, **272-280**, **281**,
 283, **284**, **292**, **296**.
 Zingarelli Nicola, **228**.
 Zola, **397**.
 Zumbini Bonaventura, **361**.

I N D I C E

PROPOSITI	pag. 7
Cap. I.	IL DRAMMA CRISTIANO	9
	Il dramma liturgico	12
	La lauda drammatica	16
	La sacra rappresentazione	25
	Il tramonto del dramma cristiano	53
Cap. II.	IL TEATRO DEL RINASCIMENTO	58
	Il sogno mitologico e georgico	61
	La realtà comica	88
	Il conato tragico	158
Cap. III.	LA RAPPRESENTAZIONE POPOLARESCA	185
	La farsa	186
	La commedia dell'arte	217
	La fiaba	239
Cap. IV.	L'OPERA MUSICALE	249
	Il melodramma	251
	Pietro Metastasio	280
	L'opera buffa	294
Cap. V.	RESTAURAZIONI E RIFORME SETTECENTESCHE	308
	Carlo Goldoni e i goldoniani	313
	Il dramma e la tragedia	337
	Vittorio Alfieri e gli alfieriani	345
Cap. VI.	IL TEATRO DEL ROMANTICISMO	360
	Storicismo patriottico-sentimentale	371
	Storicismo realistico-borghese, o decorativo	383
	Il basso-romanticismo	388
Cap. VII.	IL TEATRO CONTEMPORANEO	392
	Dal naturalismo allo psicologismo	394
	Il " Teatro di poesia "	405
	Orientamenti nuovi?	408
CONCLUSIONE	414
INDICE DEI NOMI	417

[illegible]

Library Bureau Cat. no. 1137

AUTHOR
Tonelli

TITLE
Il teatro Italiano

DATE DUE

JAN 16 '50

SEP 25

NOV

3 '50

APR 20 '51

APR 21 '53

MAY 13 '53

10/19/55

BORROWER'S NAME

C. E. Goodell
Zeno J. Teller
Stanton 310
Drumpton
A. L. Lamm

P. Foley
P. Foley

Tonelli

